Ricardo Ibarlucía

Onirokitsch

Walter Benjamin y el surrealismo



BORDES MANANTIAL

RICARDO IBARLUCÍA

ONIROKITSCH
Walter Benjamin y el surrealismo

Incluye edición bilingüe del texto "Onirokitsch" de Walter Benjamin

MANANTIAL
Buenos Aires



Colección: Bordes

Directora de la colección: Diana S. Rabinovich

Diseño de tapa: Estudio R

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en la Argentina

Avda. de Mayo 1365, 6º piso,
(1085) Buenos Aires, Argentina
Tel: 383-7350 / 383-6059
Fax: 813-7879
E-MAIL Manantia@seek.com.ar

ISBN: 987-500-023-X

Impreso en septiembre de 1998 en Color Efe,
Paso 192, Avellaneda, Argentina

ÍNDICE

[…] sueño vívido y creador del inconsciente […] donde acaban de grabarse las cosas que tan sólo nos rozaron, donde las manos dormidas se aferran a la llave que abre, vanamente buscada hasta entonces.

MARCEL PROUST,
La prisionera

PREFACIO

Este libro se propone explicar el interés de Walter Benjamin por el surrealismo. Su justificación es un escrito de 1925, "Traumkitsch: Glosse zum Sürrealismus" ["Onirokitsch: glosa sobre el surrealismo"], donde Benjamin reseña tres producciones de la primera etapa del movimiento: *Répétitions* de Paul Éluard, *Une vague de rêves* de Louis Aragon y el *Manifiesto del surrealismo* de André Breton. Mi hipótesis es que la teoría de los sueños esbozada en este breve texto sobre el surrealismo prefigura las elaboraciones más amplias de *Passagen-Werk* [La obra de los pasajes], el proyecto más importante de Benjamin en sus años de madurez. Concebido en 1927 como "un encantamiento dialéctico" [*eine dialektische Feerie*], el plan de escribir un ensayo sobre los pasajes parisinos encuentra su génesis en esta temprana reflexión, prácticamente contemporánea de *El origen del drama barroco alemán*, en la que Benjamin asocia el imaginario onírico surrealista al kitsch de la cultura de masas.

Como lo ha mostrado Susan Buck-Morss en *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes,* una concepción de la modernidad como mundo onírico está en el origen de *Passagen-Werk*. Mientras que el capitalismo es, para Benjamin, un espeso sueño que se ha derramado sobre Europa, reactivando las fuerzas míticas, el "despertar" colectivo es si-

nónimo de la toma de conciencia revolucionaria. Entre 1927 y 1929, Benjamin desarrolla ampliamente esta dialéctica del sueño, pero nunca llega a traducirla en un modelo de explicación coherente. En su teoría emergen elementos del surrealismo, el materialismo histórico y el psicoanálisis, junto con otros provenientes de su propio concepto de mitología y su peculiar visión de la infancia. Benjamin, sin embargo, ya consigue captar, en esta primera etapa, la experiencia histórica que se propone apresar en su montaje teórico. Esto resulta decisivo para comprender el giro que imprimirá a su pensamiento en un segundo momento cuando, a partir de 1934, exiliado en Francia, su proyecto de una "historia social de París", según lo anuncia el Instituto de Investigaciones Sociales de Francfort, se transforme definitivamente en una "prehistoria del siglo XIX", entendida como arqueología profana de la modernidad.

Benjamin describe su trabajo en *Passagen-Werk* como un "giro copernicano" en la práctica de la historiografía. En la sociedad industrializada, la conciencia existe en una especie de estado onírico, contra el cual el conocimiento histórico es el único antídoto. Pero el tipo particular de conocimiento histórico necesario para liberarse de las fuerzas míticas no es fácil de descubrir, según muestra "Onirokitsch". Descartado y olvidado, este conocimiento yace sepulto entre los escombros de la cultura de masas, los cuales no son considerados por Benjamin meramente como una construcción fantasmagórica de la falsa conciencia, sino como una fuente de energía revolucionaria. El "giro copernicano", sostiene Buck-Morss emancipa a la historia de su función ideológica y advierte, al mismo tiempo, sobre el hecho de que tanto la transmisión de la alta como de la baja cultura, central en su tarea de redención del pasado, es un acto político de la mayor importancia, no porque la cultura en sí misma tenga el poder de cambiar el presente, sino porque la memoria histórica afecta decisivamente la voluntad colectiva de cambio.

En el presente estudio me atengo escrupulosamente a "Onirokitsch", cuyo texto completo en alemán se reproduce al final del libro, seguido de mi propia traducción al español. Mi objetivo ha sido discutir en detalle esta primera aproximación de Benjamin al surrealismo y mostrar cómo más tarde, sobre todo después de la lectura de *El campesino de París* de Aragon, sus principales líneas argumentales fueron retomadas en *Passagen-Werk.* Quien esté familiarizado con la obra de Benjamin notará que he procedido miméticamente, extrapolando fragmentos de otros escritos, en particular de *Dirección única* (1927) y "El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea" (1929), para iluminar el mundo descripto en esta pequeña glosa. He dedicado, con el mismo fin, un capítulo a comentar las reflexiones de Benjamin sobre el libro de Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, otro a analizar el estatuto de los objetos surrealistas a la luz de la teoría estética de Paul Valéry y un tercero a reseñar la literatura psicológica en la que abrevó Breton para elaborar su propia teoría de los sueños.

Quiero agradecer aquí a Mario A. Presas, profesor titular de Estética en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), por el apoyo brindado a mis investigaciones sobre *Passagen-Werk* desde 1991, cuando aceptó dirigir mi tesis de licenciatura en Filosofía. Beatriz Sarlo publicó mi traducción de "Traumkitsch" en *Punto de Vista* (nº 47, Buenos Aires, diciembre de 1993) y siguió de cerca mi trabajo, alentándome en cada una de las etapas de la redacción de este libro. Durante el segundo cuatrimestre de 1993, expuse sobre el tema en el seminario de grado "El laboratorio del escritor", dictado por Ricardo Piglia en la carrera de Letras (UBA). Por intermedio de Ulrich Merkel, Gabriela Massuh y Silvia Fehrmann, el Goethe-Institut Buenos Aires me otorgó generosamente una beca para estudiar en Berlín durante el in-

vierno europeo de 1994. Gracias a Leicer Madanes, del Centro de Investigaciones Filosóficas (CIF), y a Kathrin H. Rosenfield, de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), tuve la oportunidad de confrontar mis argumentos en el congreso internacional "O valor da Interpretação", realizado en Porto Alegre, en noviembre de 1996.

Deseo expresar mi reconocimiento a Haroldo de Campos, de la Pontificia Universidade Católica (PUC) de San Pablo, por sus valiosos y esclarecedores comentarios a mi traducción de "Traumkitsch". Trajano Vieira y Francisco Costa, de la Universidad de Sao Paulo (USP), hicieron posible su retraducción al portugués, en una cuidada edición de Maria Paula Gurgel Ribeiro, aparecida en la *Revista USP* (nº 33, marzo-abril-mayo de 1997). Osvaldo Guariglia, director del Instituto de Filosofía y profesor titular de Ética en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, me incentivó a redactar este escrito. La *Revista Latinoamericana de Filosofía* publicó una versión preliminar en noviembre de 1997 (vol. XXIII, nº 2) y autorizó su reproducción *in extenso* en el presente libro. Agradezco a Jorge Kury, de la Asociación Psicoanalítica Argentina (APA), sus observaciones sobre la teoría de los sueños freudiana. He sacado inmenso provecho de las discusiones con María Teresa Gramuglio, Federico Monjeau, Luis Thonis y mis compañeros de *Diario de Poesía.* No menos importante ha sido para mí el diálogo con mis alumnos de las universidades de Buenos Aires y La Plata Por último, quiero agradecer a Américo Cristófalo, Guillermo Saavedra y Ediciones Manantial por haber creído en este proyecto.

I

En 1928, Walter Benjamin declara su ambición de "recoger la herencia del surrealismo con todo el poder de mando de un Fortinbrás de la filosofía".[1] Luego de una breve estadía en París, ha empezado a reunir notas y referencias bibliográficas para un ensayo de cincuenta páginas provisoriamente titulado *Pariser Passagen. Eine dialektische Feerie* [Pasajes parisinos. Un encantamiento dialéctico].[2] "Mientras en Alemania me siento completamente aislado de los hombres de mi generación", escribe a Hugo von Hofmannsthal, "hay en Francia algunas manifestaciones (escritores como Giraudoux y especialmente Aragon, el movimiento surrealista) en cuya obra veo aquello que también a mí me preocupa".[3] Benjamin acaba de leer *El campesino de París*, libro de Louis Aragon publicado en 1926, cuyo esbozo de una "mitología moderna" se encuentra en el origen de este nuevo proyecto que, una década más tarde, de-

1. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* (en adelante *GS*) ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1977, V, pág. 1089 (carta a Scholem del 30 de octubre de 1928).

2. *GS*, V, pág. 1083 (carta a Scholem del 30 de enero de 1928).

3. *GS*, II, pág. 1018, nota del ed. (carta del 5 de junio de 1927).

sembocará en *Passagen-Werk.*[4] "En su inicio está Aragon –*Le Paysan de Paris*–", reconocerá Benjamin en 1935, "del cual nunca pude leer, por las noches en mi cama, más de dos o tres páginas, porque el ritmo de mi corazón se aceleraba tanto que debía apartar el libro de mis manos".[5]

El interés de Benjamin por el surrealismo se remonta a 1925, un año después de la publicación del primer *Manifiesto* de André Breton, mientras él mismo todavía trabaja en la redacción de *Dirección única*, obra que Ernst Bloch no dudará en calificar de surrealista.[6] En una carta del 3 de julio de ese mismo año, donde comenta a Rainer Maria Rilke su traducción de *Anábasis* de Saint-John Perse, escribe: "Lo que me conmueve especialmente en el surrealismo (algunas de cuyas intenciones también en St.-J. Perse resultan inequívocas) es la manera en que su lenguaje incursiona conquistador, prepotente e impo-

4. Cf. Louis Aragon, "Préface à une mythologie moderne", en *Le Paysan de Paris* [1926], París, Gallimard, 1993, págs. 9-16 [Louis Aragon, "Prefacio a una mitología moderna", en *El campesino de París*, trad. de Noëlle Boer y María Victoria Cirlot, Barcelona, Bruguera, 1979, págs. 7-13].

5. *GS,* V, pág. 1117 (carta a Theodor W. Adorno del 31 de mayo de 1935). Sobre Aragon y Benjamin: Josef Fürnkäs, *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin-Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1988, págs. 10-87; Franco Rella, "Benjamin e l'avanguardia", en AA.VV., *Walter Benjamin. Tempo, storia, linguaggio,* Roma, Editori Riuniti, 1983, págs. 133-147; Jacques Leenhardt, "Le passage comme forme d'expérience: Benjamin face à Aragon", en Heinz Wisman (comp.), *Walter Benjamin et Paris, Colloque international, 27-29 juin 1983*, París, Cerf, 1986, págs. 163-171; Richard Sieburth, "Benjamin the Scrivener", en Gary Smith (comp.), *Benjamin. Philosophy, Aesthetics, History*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1989, págs. 13-37.

6. Ernst Bloch, "Revueform in der Philosophie", en *Erbschaft dieser Zeit*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1962, págs. 368-371. Ver también "Erinnerung" en AA.VV., *Über Walter Benjamin*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1968, págs. 16-23.

niendo su propia ley en el espacio de los sueños. El rápido aliento de esta acción prosódica he tratado de mantenerlo en alemán".[7] El 21 de julio, al referir a Gershom Scholem sus últimas lecturas, Benjamin precisa: "Ante todo me aboqué a lo publicado recientemente en Francia: los magníficos escritos de Paul Valéry (*Varieté, Eupalinos*) y los polémicos libros de los surrealistas. En lo que concierne a estos documentos, debo ir familiarizándome poco a poco con sus procedimientos críticos".[8]

Entre julio de 1925 y fines de enero de 1926, Benjamin redacta un primer trabajo sobre el surrealismo. "Traumkitsch" ["Onirokitsch"] es el título de este breve y compacto ensayo en el que reflexiona sobre tres producciones de la primera etapa del movimiento: *Répétitions* (1922), libro de poemas de Paul Éluard con dibujos de Max Ernst, el *Manifiesto del surrealismo* de Breton y *Une vague de rêves* (1924) de Aragon, verdadero catálogo de las actividades del grupo durante los años anteriores. "Onirokitsch" reúne todas las características de los textos más personales y herméticos de Benjamin. Es a la vez un escrito muy apegado a las posiciones del surrealismo y un desarrollo autónomo en una nueva dirección. Considerado demasiado complejo para *Die Literarische Welt*, revista donde Benjamin colabora con frecuencia, acabará publicándose en enero de 1927, bajo el título "Glosse zum Sürrealismus" ["Glosa sobre el surrealismo"], en el número 27 de *Die Neue Rundschau*, a instancias de Siegfried Kracauer, director del periódico.[9]

Aunque este ensayo prefigura numerosos aspectos de la ulterior producción teórica de Benjamin, pocos críticos han repa-

7. *GS,* II, pág. 1018.
8. *GS,* II, págs. 1425-26.
9. *GS,* II, págs. 620-22. Ver nota del ed., *GS,* V, pág. 1425.

rado suficientemente en su importancia.[10] Las ideas formuladas por primera vez en "Onirokitsch" contienen no sólo el germen de su ensayo "El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea" (1929), sino también de lo que será su principal preocupación en el curso de la década siguiente. Exponiendo la presencia latente del "matorral de la prehistoria" [*Urgeschichte*] en la cultura de masas, cuyo paisaje urbano se ofrece a los ojos de los surrealistas como un bosque encantado donde florece el "árbol totémico" de la mercancía,[11] Benjamin se propone abrir una perspectiva histórica en el análisis de las correspondencias entre el moderno mundo de la técnica y el arcaico mundo simbólico de la mitología, reflexión fundamental para todo *Passagen-Werk* que extrae su formulación más precisa del contraste con el punto de vista adoptado por Aragon en *El campesino de París*:

> Demarcación de la tendencia de este trabajo frente a Aragon: mientras Aragon insiste en permanecer en el plano del sueño, aquí debe encontrarse la constelación del despertar. Mientras en Aragon persiste un elemento impresionista –la "mitología"– y este impresionismo es responsable de numerosos filosofemas del libro, aquí se trata de disolver la "mitología" en el espacio de la historia. Lo que ciertamente sólo puede realizarse mediante el despertar de un saber aún no consciente de sí mismo.[12]

10. Entre quienes se han ocupado de "Onirokitsch", cabe destacar: Fürnkäs, *op. cit.*, págs. 28-47 y 88-116; John McCole, *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*, Itheca-Londres, Cornell University Press, págs. 213-220.

11. *GS*, II, pág. 622. Ver *GS*, V, pág. 279 [I 1, 3].

12. *GS*, V, pág. 571 [N 1,7] y pág. 1040 [H°, 17]. Ver Benjamin, "La obra de los pasajes (Convoluto N) <Fragmentos sobre teoría del conocimiento y teoría del progreso>", en *La dialéctica en suspenso: Fragmentos sobre historia*, trad. de Pablo Oyarzún Robles, Santiago de Chile, ARCIS-LOM, 1996, pág. 113.

Ya en 1919, al abordar su estudio sobre *Las afinidades electivas* de Goethe, Benjamin se ha propuesto "iluminar una obra absolutamente desde sí misma",[13] dando curso a su obsesión por el eterno retorno del mito y de las fantasmagorías de la conciencia moderna. Para Benjamin, sin embargo, una lectura crítica del surrealismo no puede empezar por definir las producciones del movimiento como "obras de arte" sino a riesgo de equivocar su enfoque. El surrealismo ha proclamado la muerte del arte para volcarse programáticamente sobre las formas mismas de la experiencia, sin atender a sus "precipitados literarios".[14] Aceptando estas premisas, Benjamin trata implícitamente los escritos de Éluard, Breton y Aragon como "documentos", valiéndose de una noción que en *Dirección única* asocia a las producciones de las "comunidades primitivas".[15] De este modo, inscribe los orígenes del surrealismo en la rebelión dadaísta contra el concepto de arte. "El padre del surrealismo fue dadá; su madre fue un pasaje," dice Benjamin.[16] Las producciones surrealistas no son arte en el sentido clásico del término, sino más bien testimonios de "un nuevo concepto, afirmativo, de barbarie", como escribe en "Experiencia y pobreza"(1933): en sus manifiestos, imágenes y poemas "la hu-

13. *GS*, I, pág. 811, nota del ed. Ver también Benjamin, "Drei Lebensläufe", en Siegfried Unseld (comp.), *Zur Aktualität Walter Benjamins. Aus Anlaß 80. Geburstags von Walter Benjamin*, Francfort del Meno, 1972, vol. 6, pág. 46.

14. *GS*, II, pág. 296 ["El surrealismo: la ultima instantánea de la inteligencia europea", en Benjamin, *Iluminaciones 1: Imaginación y sociedad*, trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1980, pág. 61].

15. *GS*, IV, págs. 107-8 ["Trece tesis contra los snobs", en Benjamin, *Dirección única*, trad. de Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar, Madrid, Alfaguara, 1987, pág. 46].

16. *GS*, V, pág. 132 [C 1, 3] y pág. 1057 [h°, 1].

manidad se prepara para sobrevivir incluso, si es preciso, a la cultura".[17]

Oculta entre los pliegues de una escritura sumamente concentrada, "Onirokitsch" deja entrever una profusa red de argumentos que, como señala John McCole, gira alrededor de tres grandes ejes temáticos.[18] El primero es la determinación del concepto mismo de "onirokitsch": un breve diagnóstico de los cambios producidos en la estructura de la percepción y de la experiencia por el acelerado desarrollo de la técnica. El segundo establece una conexión entre la noción de kitsch y el mundo de las cosas [*Dingwelt*] que aquí reviste dos caras: el kitsch de la vida cotidiana, considerado como el producto de un estado análogo al sueño, y la cultura material que rodea la infancia. El tercero se sirve de las imágenes oníricas y del kitsch ornamental como modelos para detectar la reactivación de las fuerzas míticas en la sociedad moderna. Por último, recorriendo en sentido oblicuo el texto de Benjamin, el concepto de "iluminación histórica" [*historische Erleuchtung*] articula el conjunto de estos temas en tres niveles de análisis diferentes.

17. *GS,* II, pág. 219 ["Experiencia y pobreza", en Benjamin, *Para una crítica de la violencia*, trad. de Marco Aurelio Sandoval, México, Premia, 1977, pág. 141].

18. McCole, *op. cit.*, pág. 214.

II

Durante el período Dadá, André Breton y sus amigos no se libraron a ninguna investigación sobre los sueños. Dieron prioridad a las técnicas proyectivas de la personalidad, la expresión pura de las posibilidades del azar, el trastocamiento absoluto de los valores, la dislocación de los hábitos adquiridos del comportamiento y del lenguaje. Acordaron conducir una ofensiva furiosa contra el gusto, la lógica y la moral, practicando en todas las oportunidades una estrategia del escándalo. La "espontaneidad dadaísta" opuso con exhuberancia al arte, la literatura, la ciencia, la política, propósitos incoherentes y actos absurdos, obras que no significaban nada. Junto a Tristan Tzara, que hablaba de "desordenar los sentidos" y lanzaba imperativos tales como "desmoralización, desorganización, destrucción, carambola",[1] Breton encaró la escritura automática con el mismo espíritu de rechazo explosivo. La consigna "el pensamiento se forma en la boca", al igual que la receta para fabricar poemas mezclando las palabras en un sombrero, fueron sin duda sus

1. Tristan Tzara, "Manifeste sur l'amour faible et l'amour amére", en *Sept manifestes dada*, París, Jean Budry, 1924, pág. 23 [Tristan Tzara, "Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo", en Mario De Michelis, *Las vanguardias estéticas del siglo* XX, Córdoba, EUDECOR, 1968, págs. 295].

antecedentes.[2] Pero el automatismo surrealista se diferenciaba del dadaísta, menos psíquico que mecánico, al exigir una gimnasia mental sumamente compleja, capaz de registrar asociaciones inconscientes y provocar alucinaciones visuales y auditivas a sus ejecutantes.

A pesar de Tzara, que detestaba a Freud,[3] Breton se volvió sobre el psicoanálisis con el fin de obtener "un monólogo de elocución lo más rápida posible, sobre el cual el espíritu crítico del sujeto no pudiera dirigir ningún juicio; que no estuviera trabado por ninguna reticencia ulterior; que constituyera, en fin, lo más exactamente posible, un *pensamiento parlante*".[4] En su estudio sobre Robert Desnos titulado "Entrada de los médiums", incluido en *Los pasos perdidos*, Breton consigna esta importante revelación: "En 1919 me llamaron la atención las frases más o menos parciales que, en plena soledad, cuando el sueño está a punto de llegar, se hacen perceptibles al espíritu sin que pueda descubrirse una determinación previa".[5] Al salir de la crisis que

2. *Ibid.*, pág. 24 [*Ibid.*, pág. 294].

3. "El psicoanálisis es una enfermedad dañina, adormece las tendencias anti-reales del hombre y crea un sistema para la burguesía." Tristan Tzara, "Manifeste Dada 1918", *op. cit.*, pág. 11 ["Manifiesto Dadá 1918", *op. cit.*, pág. 287].

4. André Breton, *Manifestes du surréalisme* [1924], París, Gallimard, 1985, pág. 33 [André Breton, *Los manifiestos del surrealismo*, trad. de Aldo Pellegrini, Buenos Aires, Nueva Visión, pág. 37].

5. Breton, "Entrée des médiums" [1923], en *Les pas perdues* [1924], París, Gallimard, 1969, pág. 118. Un año más tarde, el desarrollo de este texto en el *Manifiesto del surrealismo* no menciona la fecha. Ver *Manifestes..., op. cit.* pág. 29 [*Los manifiestos..., op. cit.*, pág. 36]. Aragon la corrobora, sin embargo, en *Une vague de reves* [1924], París, Seghers, 1990, pág. 12: "[...] André Breton, al intentar en 1919 captar el mecanismo de la ensoñación, encuentra en el umbral del sueño el umbral y la naturaleza de la inspiración". En 1952, Breton señala esa fecha como inaugural, aludiendo la publicación en *Littérature*, en los números de octubre y diciembre de 1919, bajo su firma

sacudió a Dadá y preludió su disolución, el principio de espontaneidad fue sin embargo abandonado, dando lugar a otra vía de experimentación. En el primer número de la nueva serie de *Littérature*, aparecido en marzo de 1922, Breton publicó tres "taquigrafías de sueños", ejemplo de una actividad que en adelante se transformaría en costumbre. Los siguientes números presentaron también relatos de sueños: tres de Robert Desnos (nº 5, octubre de 1922), uno muy significativo de Breton sobre "el nuevo tiempo del verbo ser" (nº 7, diciembre de 1922) y otro de Francis Picabia, titulado "Electrargol" (nº 9, febrero-marzo de 1923). Es en ese momento, tres años después del descubrimiento de la escritura automática y dos antes del nacimiento del surrealismo, que se sitúa el comienzo de la llamada "época del sueño".[6]

Une vague de rêves de Louis Aragon, publicado en agosto de 1924, como separata del segundo número de la revista *Commerce*, dirigida por Paul Valéry, León-Paul Fargue y Valéry Larbaud, resume la actividad surrealista hasta esa fecha. Entre los años 1922 y 1923, ella se expresa fundamentalmente en *Littérature*, que seguirá siendo el órgano del movimiento hasta junio de 1924. Los primeros resultados a los que conducen los experimentos con los sueños no son nada despreciables: "El concepto de surrealidad durante dos años se vuelve sobre sí

---

y la de Philippe Soupault, de los primeros tres capítulos de *Les champ magnétiques*. Ver Breton, *Entretiens*, París, Gallimard, 1973, págs. 61-62: "La práctica cotidiana de la escritura automática –a la que le dedicábamos ocho o diez horas consecutivas– nos proporcionó observaciones de gran valor que sólo después se coordinarían y tendrían provechosas consecuencias. No es menos cierto que en esa época vivíamos en la euforia, casi en la ebriedad del descubrimiento".

6. Para el relevamiento de las publicaciones surrealistas durante este período, Sarane Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, París, Gallimard, 1978.

mismo entrañando un universo de determinaciones".[7] El sueño se derrama en la vida: se sueña aquí y ahora, con los ojos abiertos, en el centro de la ciudad de París, cuyas calles se cubren de visiones y presagios. "Sueños, sueños, sueños, el dominio de los sueños se expande cada vez más." Robert Desnos aprende a soñar sin dormir y, en sus trances mediúmnicos, profetiza a voluntad. Tratando de alcanzar aquel permanente "estado de ensoñación" que Gérard de Nerval llamó "supernaturalista",[8] Breton se convence de que nada de lo que pueda decirse o hacerse sin obedecer este mágico dictado es válido. Hacia fines de 1922, en virtud de una corta iniciación espiritista de René Crevel, el hipnotismo irrumpe en el grupo como el procedimiento más eficaz para revelar, en toda su pureza e integridad, ese inmenso continente negro cuyas maravillas los surrealistas han entrevisto a través de la práctica de la escritura automática.

En 1924 tiene lugar la fundación oficial del movimiento. Al *Manïfiesto del surrealismo*, aparecido en el último número de *Littérature* (nº 13, junio de 1924), se suman otros textos cuya convergencia programática llama la atención.[9] Definiendo los principios de la inspiración poética en la vida, Breton afirma que el hombre moderno no posee más que dos formas de pro-

7. Aragon, *Une vague de rêves, op. cit.*, pág. 20.

8. Ver el prefacio de Gérard de Nerval a *Les filles du feu* (París, Le Livre de Poche, 1980, pág. 4), donde se habla, probablemente en alusión a *Les Chimères*, de "los sonetos compuestos en ese estado de ensoñación *supernaturalista*, como dirían los alemanes". Breton cita este pasaje en *Manifestes..., op. cit*, pág. 35 [*Los manifiestos..., op. cit.*, pág. 39)].

9. Además de *Une vague de rêves*, cuya redacción lo precede algunos meses, y de *Le pas perdues*, que se publica casi simultáneamente al *Manifiesto*, aparecen *Mourir de ne mourir pas*, de Paul Éluard, *Inmortelle maladie*, de Benjamin Péret, *L'omblic des limbes*, de Antonin Artaud y *Les reines de la main gauche*, de Pierre Naville.

ducción auténtica: el texto automático y el sueño. Poéticamente hablando, ambos tienen en común "un muy alto grado de absurdidad inmediata, siendo lo propio de esta absurdidad, en un examen más profundo, ceder el lugar a todo lo que hay de admisible, de legítimo en el mundo: la divulgación de cierto número de propiedades y de hechos no menos objetivos, en suma, que los otros".[10] Los comenatrios sobre el sueño son tanto más interesantes cuanto que, invocando a Freud, Breton avanza una hipótesis. Mientras "según toda apariencia el sueño es continuo y lleva la traza de una organización", el espíritu se persuade retrospectivamente de su discontinuidad. "Sólo la memoria se arroga el derecho de hacer en él cortes, de no tener en cuenta las transiciones y representarnos más bien una serie de sueños que el sueño."[11] Siendo el estado de vigilia "un fenómeno de interferencia", no es sino en "las capas más superficiales" del sueño donde se encuentra el reflejo de acontecimientos y detalles del día. Por lo tanto, hay que evaluar "el espesor del sueño", tomando particularmente en cuenta "todo lo que se olvida al despertar".[12]

El 1º de diciembre de aquel año, el grupo inaugura, en el número 15 de la Rue de Grenelle, la Oficina de Investigaciones Surrealistas, con el siguiente anuncio: "Estamos en vísperas de una Revolución de la que usted puede participar". En este "romántico albergue", como dirá Aragon, se da cita "lo que queda de esperanza en nuestro desesperado mundo".[13] La creación de la revista *La Revolution Surréaliste* y la frase que se inscribe en su portada ("Se trata de conseguir una nueva declaración de los

10. Breton, *Manifestes..., op. cit.*, págs. 34-35 [*Los manifiestos..., op. cit.*, pág. 39].

11. *Ibid.*, pág. 21 [*Ibid.*, pág. 27].

12. *Ibid.*, pág. 22 y nota [*Ibid.* pág. 27 y nota].

13. Aragon, *Une vague de rêves*, *op. cit.*, pág. 27.

derechos del hombre") acusan la amplitud de la empresa. El primer número, aparecido en el mismo mes de diciembre, presentaba una serie de sueños y de textos automáticos. A un sueño de Giorgio de Chirico, que instruye sobre la motivación de sus paisajes de Italia y sus relaciones con su padre, siguen tres sueños importantes de Breton. Un estudio de Pierre Reverdy, "Le rêveur parmi les murailles", describe su experiencia onírica y las relaciones que la aproximan a su poesía. Tras definir el sueño como "el estado en que la conciencia es llevada a su más alto grado de percepción", analiza lo que distingue el sueño del pensamiento: "El sueño y el pensamiento tienen cada uno las dos caras de una misma cosa –el anverso y el reverso: el sueño constituye el lado en que la trama es más rica y más vasta; el pensamiento, aquel en que la trama es más sobria pero más compacta". Reverdy enuncia entonces un axioma que da perfectamente cuenta del estado de ánimo de los surrealistas: "El sueño del poeta es la inmensa red con innumerables mallas que draga sin esperanza las aguas profundas en busca de un problemático tesoro".[14]

La *Révolution Surréaliste* elaboró, a lo largo de sus trece números, un inventario de la vida psíquica bajo todas sus formas. Durante un corto período de cinco años, presentó los sueños, sin buscar interpretarlos, con el propósito de reunir los materiales para una fenomenología de la experiencia onírica. Estableció que el sueño no era el imperio de las incertidumbres, sino el de las certidumbres secretas. Transmitió los sueños al público como cuentas dadas de lo indecible, a la luz de las cuales poco a poco se irían elaborando una poesía y un arte que exigían superar los imperativos racionales. En su último

14. Pierre Reverdy, "Le rêveur parmi les murailles", en *La Révolution Surréaliste*, nº 1, diciembre de 1924.

número de diciembre de 1929, que se iniciaba con el *Segundo manifiesto del surrealismo*, publicado recién al año siguiente en forma de libro, Aragon escribió a manera de epitafio:

> Este artículo es para el nº 12 de *La Révolution Surréaliste*, que remata un año mental que duró un lustro. La colección de esta revista refleja mejor de lo que yo podría hacerlo la evolución de lo moderno durante tal período y nos gustaría que su crítica la hiciera alguien que dominara el tema. La irregular aparición de la revista traduce toda una vida intelectual manifestada a intervalos aparentemente arbitrarios; nos da idea de crisis ideológicas y de pintorescos distanciamientos. Cada número resume lo que ha podido unir a algunos hombres en la fecha de su publicación.[15]

15. Aragon, "Introduction à 1930", en *La Révolution Surréaliste*, nº 12, diciembre de 1929.

III

El manifiesto interés de los surrealistas por los sueños es el punto de partida de "Onirokitsch". "La historia del sueño aún está por escribirse", observa Benjamin en el primer párrafo, "y abrir una perspectiva en ella significa asestar un golpe a la superstición de su enraizamiento en la naturaleza a través de la iluminación histórica [*historische Erleuchtung*]".[1] El soñar, sugiere, no es un fenómeno intemporal, naturalmente dado en el hombre, sino una forma de experiencia históricamente construida. Los sueños están inmersos en la historia: su forma, contenido y función difieren según la época a la que pertenecen. La fascinación romántica por el sueño, en tanto incitación a la búsqueda de ideales inalcanzables, proporciona el contraste: "Ya no se sueña con la flor azul. Quien hoy despierte como Enrique de Ofterdingen debe haberse quedado dormido". El sueño ya no abre "una azul lejanía", como la vislumbrada alguna vez por el personaje de Novalis, ni participa del sentimiento de lo sublime:

1. *GS*, II, pág. 620.

> Se ha vuelto gris. La gris capa de polvo sobre las cosas es su mejor componente. Los sueños son ahora un camino directo a la banalidad.[2]

La banalidad es el correlato de lo que Benjamin describe como "pobreza de la experiencia" [*Erfahrungsarmut*],[3] aludiendo sobre todo a aquella generación que, entre 1914 y 1918, despertó del espeso sueño del siglo XIX –con sus ideales de libertad, igualdad y progreso– a la pesadilla del siglo XX. "Una generación que fue a la escuela en tranvías tirados por caballos se encontró a cielo abierto en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y en medio del cual, en un campo de corrientes destructivas y explosiones, estaba el diminuto, frágil cuerpo humano."[4] Por eso el paisaje del sueño, pintoresco y fértil en el romanticismo, exhibe ahora "la aridez de un campo de batalla": la guerra ha irrumpido en él, con sus nóminas y estadísticas, "determinando lo justo y lo injusto, e incluso las fronteras mismas del sueño".[5] De esta hecatombe a escala planetaria ha nacido un sujeto sin experiencias. Las personas regresan mudas del frente de combate, no enriquecidas sino más pobres en cuanto a "experiencias comunicables" [*mitteilbarer Erfahrungen*].[6] Todas sus experiencias anteriores han sido desmentidas: "La militar por la guerra de trincheras, la económica por la inflación, la corporal por el hambre, la moral por la tiranía". Únicamente en el sueño el hombre moderno encuentra una "compensación" a la tristeza cotidiana, un "alibí" que le permite alcanzar esa vida a la vez tan simple y grandiosa para la que no tiene fuerzas durante el día:

2. *GS*, II, pág. 620, *infra*.
3. *GS*, II, pág. 218 ["Experiencia y pobreza", *op. cit.*, pág. 139].
4. *GS*, II, pág. 214 [*Ibid.*, *op. cit.*, pág. 134].
5. *GS*, II, pág. 620.
6. *GS*, II, pág. 214 ["Experiencia y pobreza", *op. cit.*, pág. 134].

La existencia del ratón Mickey es el sueño del hombre contemporáneo. Una existencia llena de maravillas que no sólo superan los prodigios técnicos sino que se burlan de ellos. Pues lo más visible es que se producen sin maquinarias, de improviso, a partir del cuerpo del ratón Mickey, de sus compañeros y perseguidores, o de los muebles cotidianos, al igual que si salieran de un árbol, de las nubes o del mar.[7]

Naturaleza y técnica, primitivismo y confort van unidos en la cultura de masas. Progreso y decadencia no son sino dos aspectos de una misma cuestión: la pobreza de la experiencia constituye el reverso del enorme desarrollo alcanzado por la técnica, cuyo impacto ha acelerado el proceso por el cual los objetos se vuelven rápidamente obsoletos. "De una vez para siempre, la técnica revoca la imagen externa de las cosas, como billetes de banco que han perdido vigencia", escribe Benjamin en "Onirokitsch", comparando este fenómeno con el desencadenamiento de la inflación alemana en 1923.[8] Como muestra en "Panorama imperial", texto de esta misma época recogido en *Dirección única*, la inflación brindó el esquema para una devaluación al por mayor de todos los bienes que había en el mercado, tanto financieros como culturales, hasta que por fin el propio medio de circulación fue liquidado.[9] De manera análoga, la planetarización de la técnica estaría organizando una nueva *physis*, "cuya completa realidad política y objetiva se genera en la esfera de las imágenes [*Bildraum*]".[10]

7. *GS*, II, pág. 218 [*Ibid.*, *op. cit.*, pág. 140]. Ver también "Zu Micky-Maus", *GS*, IV, págs. 144-145 y V, pág. 501, donde Benjamin define los filmes de Walt Disney como surrealistas.

8. *GS*, II, pág. 620, *infra*.

9. *GS*, IV, pág. 94 y sigs. ["Panorama imperial. Viaje por la inflación alemana", en *Dirección única*, pág. 27 y sigs.].

10. *GS*, II, pág. 310 ["El surrealismo...", en *Iluminaciones I*, *op. cit.*, pág. 61].

La alteración del ritmo de la experiencia implica una modificación de la distancia entre percipiente y percibido, condición necesaria del modo contemplativo de percepción estética. "Lo que llamamos arte sólo comienza a dos metros del cuerpo", afirma Benjamin en el último párrafo de "Onirokitsch", sugiriendo que el arte depende de cierto distanciamiento que más tarde llamará "aura".[11] Benjamin esboza aquí una suerte de "fenomenología de la experiencia onírica" elaborada en los términos de la antropología filosófica de Ludwig Klages, para quien la distancia perceptiva era un rasgo fundamental de lo que denominaba "conciencia onírica".[12] Benjamin parece aceptar esta caracterización, pero no sin historizarla, dado que en los sueños surrealistas las imágenes oníricas no se presentan signadas por la lejanía sino por la cercanía y la familiaridad. Lo que adviene en ellas, lo que sale al encuentro del sujeto moderno, es el mundo de objetos de la técnica [*technische Dingwelt*], cuya quintaesencia es el kitsch:

> Ahora la mano se aferra a esta imagen una vez más en el sueño y acaricia sus contornos familiares a modo de despedida. Toma los objetos por el lugar más común. Que no siempre es el más adecuado: los niños no estrechan un vaso, meten la mano adentro. ¿Y qué lado ofrece la cosa al sueño? ¿Cuál es el lugar más común? Es el lado desteñido por el uso y adornado baratamente de frases hechas. El lado que la cosa ofrece al sueño es el kitsch.[13]

11. *GS*, II, pág. 622. En "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (1935), Benjamin define el arte de la obra de arte como "la manifestación irrepetible de una lejanía" (*GS*, I, pág. 498). Ver Benjamin, *Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia,* trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973, pág. 24.

12. McCole, *op. cit.*, pág. 216. Ver las reflexiones de Benjamin sobre las teorías de Klages en "Schema zum psychophysischen Problem" (1922-1923), *GS*, IV, págs. 83-87.

13. *GS*, II, pág. 620.

Este término (de *kitschen*, "chapucear", "farfullar", y de *Kitsch*, "baratija", "imitación", "cursilería") designa toda manifestación de "mal gusto", cultivada o no: arte, cine, publicidad, moda, mobiliario, objetos cotidianos. Hijo de la cultura romántica, de una era incapaz de producir valores medios, como observó Hermann Broch, el kitsch representa una "caída vertical" desde el más alto nivel del genio al "plano de la banalidad".[14] Su objetivo básico es la estetización, lo decorativo, el efecto bello. Históricamente, su irrupción tiene lugar hacia 1870, con lo que Benjamin llama la "época de la reproductibilidad técnica" de la obra de arte, que asegura su difusión masiva en un mercado cada vez más amplio, provocando "el desmoronamiento del aura".[15] El kitsch satisface plenamente la aspiración de las masas de "adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías". En el kitsch las masas se apoderan de las obras de arte, ya no en la distancia perceptiva que se abre a la contemplación, sino a través del "primer plano" [*Aufnahme*] de la copia y la reproducción, donde la fugacidad y la posible repetición se hallan imbricadas de manera tan estrecha como en la obra de arte la singularidad y la perduración. En el "Convoluto K" de *Passagen-Werk*, Benjamin escribe:

> La masa exige de la obra de arte (que para ella deriva en línea recta de los objetos de uso) un poco más de calor. Aquí la primera llama en encenderse es el odio. Pero el ardor del odio muerde o quema sin brindar ese "confort del corazón" que hace al arte sus-

14. Hermann Broch, *Dichten und Erkennen*, ed. de Hannah Arendt, Zurich, Rhein Verlag, 1955, pág. 247 [Hermann Broch, *Poesía e investigación*, trad. de Ramón Ibero, Barcelona, Barral, 1974, pág. 369]; "Das Böse im Wertsystem der Kunst", en *Geist und Zeitgeist*, ed. de Paul Michael Lützeler, Francfort del Meno, Suhrkamp, págs. 34-40.

15. *GS*, I, pág. 499 ["La obra de arte...", *op. cit.*, pág. 24].

ceptible de uso. El kitsch, por el contrario, es tan sólo el arte transformado al ciento por ciento, momentánea y absolutamente, en objeto de carácter utilitario. Pero así el kitsch y el arte, bajo sus formas consagradas de expresión, se encuentran enfrentados uno al otro de modo irreductible.[16]

Receptivos a los cambios cada vez más rápidos del mundo perceptivo [*Merkwelt*] de la técnica , los surrealistas se encontraron con el kitsch al intentar producir aquella clase de arte que necesita de una distancia contemplativa. En *Une vague de rêves*, Aragon muestra cómo, hacia 1922, "una epidemia de sueños" se abatió sobre el grupo.[17] Breton cuenta en su *Manifiesto* que "todos los días, en el momento de irse a dormir, Saint-Pol Roux hacía antes colocar en la puerta de su dormitorio de Camaret un cartel en el que podía leerse: *El poeta trabaja*".[18] Benjamin comenta: "Los jóvenes creían haber descubierto el secreto de la poesía, cuando en realidad no hacían otra cosa que abolirla, a la par de las fuerzas más intensas de la época".[19] Los experimentos surrealistas con la escritura automática, el hipnotismo y las drogas fueron provechosos porque proporcionaron otra vía de acceso a aspectos cruciales de la conciencia moderna que, en el terreno del arte, habían sido anticipados por poetas como Rimbaud, Mallarmé y Lautréamont: la liquidación acelerada de las formas de la experiencia y la alteración del ritmo mismo de la percepción. Nada más ajeno a las aspiraciones del surrealismo que la idea de neutralizar tales hallazgos, reconduciéndolos al ámbito de la literatura. El ver-

16. *GS*, V, pág. 500 [K3a, I].
17. Aragon, *Une vague de rêves, op. cit.*, pág. 17.
18. Breton, *Manifestes..., op. cit.*, pág. 24 [*Los manifiestos..., op. cit.*, págs. 29-30].
19. *GS*, II, pág. 621.

dadero fin de la aventura surrealista no era producir obras de arte sino enfrentar las consecuencias de este cambio profundo en las relaciones entre el sujeto y el mundo de objetos de la técnica.

IV

En *El alma romántica y el sueño*, cuya primera edición francesa Benjamin reseña en 1939, Albert Béguin establece una filiación entre el romanticismo alemán y el surrealismo mediada por la experiencia de la poesía francesa del siglo XIX. Si el surrealismo recibe una caracterización acotada a una sección del último capítulo, no son los intereses de la historia comparada de la literatura, de los que se aparta Béguin, los que determinan esta disposición. "La escuela del romanticismo alemán no es considerada por el autor como la madre del romanticismo francés, sino como el fenómeno romántico *par excellence*, a partir del cual se habría efectuado la iniciación de este movimiento del espíritu", comenta Benjamin.[1] En las provincias de Francia, el romanticismo habría tomado cuerpo alternativamente en las obras de Sénancour, Nodier, Guérin, Proust, Nerval, Hugo, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud y el surrealismo. Este último se acercaría al romanticismo alemán, según Béguin, por la manera en que se sirve del sueño: "En el París de 1925, igual que en la Alemania de 1800, un grupo de jóvenes poetas trataban de encontrar juntos –por medio de una *sym-philosophia* y *sym-*

1. *GS,* III, pág. 557.

poiesis organizadas– un método preciso que permitiera sacar a la luz exterior la realidad oculta de la vida inconsciente".[2]

Ahora bien, lejos de ser una prolongación del romanticismo, el surrealismo realizó sus conquistas en nombre de una ambición diferente. En primer lugar, no partió del sueño sino del "automatismo psíquico". El propósito inmediato del surrealismo fue la liberación del lenguaje, su emancipación de los dictados de la conciencia, cuyas normas restrictivas deseaba abolir. Tan sólo en la medida en que se presentó como un ejemplo de pensamiento no dirigido, como un garante de experiencias fuera del control de la razón, el sueño llegó a ser objeto de su especulación. Los surrealistas nunca concibieron el sueño como un principio poético, ni lo trataron tampoco como un fin en sí mismo que debía excluir o dominar todos los tipos de representación de lo psíquico. La escritura automática, los trances hipnóticos, las alucinaciones provocadas, los ensayos de simulación de enfermedades mentales, los juegos gráficos y verbales, los dibujos hechos con los ojos cerrados, las sesiones de psicoanálisis colectivo, las recensiones de los signos del "azar objetivo" caracterizaron al igual que el sueño las prácticas del surrealismo, cuyos alcances Breton definió en su *Manifiesto* bajo la forma de un artículo de diccionario:

> SURREALISMO: s.m. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dic-

2. Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve: Essai sur le Romantisme allemand et la Poésie française* [1937], París, José Cortí, 1980, pág. 399 [Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, trad. de Mario Monteforte Toledo, México-Madrid-Buenos Aires, 1981, pág. 472].

tado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral. [3]

En segundo lugar, a diferencia del romanticismo, el surrealismo se negó programáticamente a la explotación literaria del sueño. Escribir un relato que fuese el precipitado de visiones oníricas, a la manera de los sueños cosmogónicos de Jean-Paul y los proféticos *Marchen* de Novalis, hubiera parecido a los surrealistas una dimisión semejante a debilitar la poesía y menoscabar los aportes de la actividad inconsciente. El surrealismo nunca admitió el procedimiento de justificar lo maravilloso por un capricho del sueño. Breton fue terminante al respecto: "La lamentable fórmula: 'Pero no era más que un sueño', cuyo creciente uso, entre otros, cinematográfico, ha contribuido en gran medida a hacer surgir la hipocresía, hace ya mucho tiempo que no vale la pena discutirla".[4] Ni una sola vez se oirá a un poeta surrealista decir que el sueño es una evasión, una manera de huir de la realidad. Más bien sirve para apreciar con lentes de aumento lo concreto, para descubrir cómo lo subjetivo está anclado en lo objetivo. Fuera del mundo cotidiano, el sueño no implica "el reconocimiento de ninguna realidad distinta o nueva". Al anhelo romántico de refugiarse en una vida sobrenatural, a esa "voluntad inoperante" y "completamente platónica", que hace la apología del sueño como terreno de evasión, el surrealismo opondrá una "voluntad de transformación de las causas profundas del hastío del hombre y de subversión general de las relaciones sociales, una voluntad práctica que es la voluntad revolucionaria".[5]

3. Breton, *Manifestes..., op. cit.*, pág. 36 [*Los manifiestos..., op. cit.*, pág. 40].

4. Breton, "Il y aura une fois", en *Le revolver à cheveux blancs* [1932], París, Gallimard, 1966, pág. 99.

5. Breton, *Les vases communicants* [1932], París, Gallimard, 1985, pág.

En tercer lugar, mientras los románticos hicieron del sueño y de la realidad dos fuerzas que combaten entre sí y se esforzaron en preparar la victoria final del sueño, los surrealistas buscaron suprimir esta antinomia: "Yo creo firmemente en la fusión futura de esos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la vigilia, en una especie de realidad absoluta, de *superrealidad*, si se puede decir así", escribió Breton en el primer *Manifiesto*.[6] Desde el comienzo, el surrealismo se propuso captar las fuerzas ocultas en las profundidades del espíritu: "Captarlas primero, para someterlas enseguida, si hay manera, al control de nuestra razón".[7] Importa subrayar esta reserva: a diferencia de los románticos, Breton no deseaba abandonarse totalmente al sueño, sino conquistarlo, tratar de hacerlo utilizable para la revolución. Su propósito era aplicar el sueño a "la resolución de las cuestiones fundamentales de la vida",[8] despojándolo para siempre de todo postulado adivinatorio y esotérico, de toda falsificación ocultista. Tan sólo en la medida en que se lo sometiera a un "examen metódico" y se lograra tener una idea del sueño "en su totalidad", habrían de desaparecer todos sus misterios "para dar lugar al Gran Misterio".[9]

Contra las conclusiones de Béguin, que ve una continuidad incluso más allá de que Breton haya renegado explícitamente de los románticos alemanes, Benjamin piensa que no existe un parámetro en común entre la mística romántica del sueño y el onirismo exento de religiosidad de los surrealistas. Las debili-

135 [Breton, *Los vasos comunicantes*, trad. de Agustí Bartra, México, Joaquín Mortíz, pág. 119].

6. Breton, *Manifestes...*, *op. cit.*, pág. 24 [*Los manifiestos...*, *op. cit.*, pág. 29].

7. *Ibid.*, pág. 20 [*Ibid.*, pág. 26].

8. *Ibid.*, págs. 22 y 36 [*Ibid.*, págs. 28 y 41].

9. *Ibid.*, pág. 24 [*Ibid.*, pág. 29].

dades de la obra se ponen de manifiesto en su tentativa de rehabilitar, a través del proyecto, el trabajo del sentido y el movimiento de la totalización, una forma de historia referida a la actividad sintética del sujeto. "El objeto, como está esbozado en el título, deja entrever en efecto una construcción histórica", señala Benjamin, cuya atención se desplaza, contrariamente a la de Béguin, de las vastas unidades descriptas como generaciones, escuelas o "movimientos hacia fenómenos de ruptura. Por debajo de las grandes continuidades del pensamiento, por debajo de las manifestaciones masivas y homogéneas de un espíritu, una mentalidad o un inconsciente colectivos, Benjamin trata de detectar la incidencia de las interrupciones. Interrupciones de estatuto y naturaleza muy diversos, pero cuyo análisis "habría acentuado la toma de conciencia del autor y con ello habría hecho más firme la nuestra, si hubiese avanzado sobre la consideración del surrealismo y de la filosofía de la existencia [*Existenzphilosophie*]".[10]

Si Béguin hubiera comprendido que "los románticos concluían un proceso que se había iniciado en el siglo XVIII: la secularización de la tradición mística", habría podido establecer una relación crítica entre Martin Heidegger y los surrealistas. "Alquimistas, iluminados y rosacruces habían preparado lo que en el romanticismo llegaba a su fin." El esoterismo romántico fue la expresión de un "movimiento de restauración que tuvo lugar al comienzo de un desarrollo social e industrial que cuestionaba una experiencia mística que había perdido su lugar sagrado". Mientras algunos románticos como Friedrich Schlegel, Novalis, Ritter, Clemens Brentano y Zacharias Werner buscaron consuelo en el retorno al seno de la iglesia y la conversión religiosa, otros como Troxler y Schindler "hallaron refugio,

10. *GS,* II, pág. 559.

mediante un llamamiento a la vida onírica, en las manifestaciones vegetativas y animales del inconsciente".[11] Su apelación a los sueños era una "señal de alarma" que mostraba menos el camino de regreso desde el alma hacia la tierra madre que los obstáculos que lo impedían. Una encrucijada similar cree descubrir Benjamin al contrastar, en el "Convoluto S" de *Passagen-Werk,* los textos surrealistas con los desarrollos de Heidegger en *Ser y Tiempo*:

> Es de un interés vital saber discernir un cruce de caminos en un momento dado de la evolución. El nuevo pensamiento histórico que se caracteriza, de una manera general y en el detalle, por un sentido agudo de lo concreto, por el salvataje de los períodos de decadencia, por la revisión de los cortes entre los períodos, se encuentra actualmente ubicado en ese cruce de caminos. Su explotación en un sentido reaccionario o en un sentido revolucionario se decide ahora. Lo que se anuncia en los textos de los surrealistas y el nuevo libro de Heidegger es una misma crisis, con dos soluciones posibles.[12]

11. *GS,* II, págs. 559-60.

12. *GS*, V, pág. 676 [S I, 6] y pág. 1026 [O°, 4], borrador de *Pariser Passagen.* El fragmento alude a la primera edición de *Sein und Zeit,* publicada por Halle en 1927. El 20 de enero de 1930, Benjamin escribe en francés a Scholem: "Lo que para mí hoy parece una cosa dada es que para este libro, al igual que para el *Trauerspiel,* no podré evitar una introducción que aborde la teoría del conocimiento –y, esta vez sobre todo, la teoría del conocimiento histórico–. Entonces me encontraré con Heidegger en el camino y espero algún destello del choque [*l'entre-choc*] entre nuestras dos maneras, muy diferentes, de encarar la historia" (*GS,* V, pág. 1094). Ver Hogard Caywill, "Benjamin, Heidegger and the Destruction of Tradition", en Andrew Benjamin y Peter Osborne (comps.), *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and experience,* Londres-Nueva York, Routledge, 1994, págs. 1-31.

V

"El hombre, ese soñador definitivo," escribe Breton en el primer *Manifiesto,* "cada día más insatisfecho con su suerte, da vueltas fatigosamente alrededor de los objetos que se ha visto obligado a usar".[1] Una gran modestia constituye su patrimonio: privado de la posibilidad de actuar sobre el futuro, horizonte que la técnica parece haber arrebatado de sus manos, el enigmático y confuso argumento de los sueños no cifra ya su porvenir, sino que encuentra una clave de interpretación en la infancia. En "Onirokitsch", Benjamin asocia el imaginario onírico surrealista a un pequeño "libro de estampas" para niños, cuyas páginas dispuestas en forma de acordeón "con estrépito caen al suelo".[2] Al pie de cada página pueden leerse extraños versos rimados que parecen adivinanzas: "Mi amante de gran belleza es la pereza", "una medalla de porcelana para la mayor desgana", "alguien en el corredor me desea la muerte con rencor".[3] Los surrealistas han escrito estos libros y sus amigos artistas los han ilustrado:

1. Breton, *Manifestes...*, *op. cit.*, pág. 13 [*Los manifiestos...*, *op. cit.*, pág. 19].

2. *GS*, II, pág. 620.

3. *GS*, II, pág. 620, *infra.* Benjamin cita estos versos en francés: "Ma plus

Répétitions ha llamado Paul Éluard a uno sobre cuya portada Max Ernst ha dibujado cuatro niños. Éstos dan la espalda al lector, al profesor y a la cátedra, y miran por encima de una balaustrada hacia afuera, donde en el aire hay un globo. Con su punta se mece sobre la baranda un lápiz gigantesco.[4]

La descripción sirve a Benjamin para introducir el segundo tema de su ensayo: el kitsch no es sino la forma en la que el sujeto moderno se relaciona con el mundo cotidiano durante la infancia. "La repetición de esta experiencia da que pensar: cuando éramos chicos, no existía la angustiante protesta contra el mundo de nuestros padres."[5] Los niños sólo conocen la facilidad extrema de todas las cosas. Los objetos más banales parecen dotados en la infancia de un prodigioso encanto. La imaginación no necesita viajar muy lejos: las peores condiciones materiales resultan siempre óptimas. La confianza en la vida real permanece intacta. "Cuando niños, en esto nos mostrábamos superiores", observa Benjamin, reformulando un viejo proverbio alemán: "Con lo banal, al abrazarlo, abrazábamos también lo bueno que, mira, se encuentra tan cerca".[6] Benjamin

belle maîtresse c'est la paresse", "Une médaille vernie pour le plus grand ennui", "Dans le corridor il y a quelqu'un qui me veut à la mort".

4. *GS*, II, págs. 620-21. Paul Éluard, *Répétitions,* París, Au Sans Pareil, 1922. El contenido del libro fue parcialmente recogido en *Capitale de la douleur*, París, Gallimard, 1973 [Paul Éluard, *Capital del dolor*, trad. de Eduardo de Bustos, Madrid, Visor, 1986].

5. *GS,* II, pág. 621.

6. Giovanni Carchia observa, en una nota a su traducción italiana de "Traumkitsch", que Benjamin introduce en el texto una variante del proverbio: *Warum in die ferne schwifen, sieh, das Gutte liegts so nah?* [¿Para qué perdernos en la lejanía, cuando lo bueno, mira, está tan cerca?]. *Strada: a senso unico. Scritti 1926-1927: Opere di Walter Benjamin*, Roma, Einaudi, vol. IV, págs. 70-73.

subraya la poderosa trama afectiva, la madeja de "íntimos entrelazamientos" que recubren esta experiencia: "Allí hay empatía de las almas, amor, kitsch".[7]

El kitsch asoma su cabeza en cada fenómeno moderno en el que emerge el ornamento, desde el sobrecargado interior burgués de fines del siglo XIX, donde prolifera, hasta la sentimentalidad y la verbosidad de las conversaciones que pueblan su pequeño espacio. Tales decorados ofrecen, para Benjamin, "la imagen más acabada de nuestra manera de sentir".[8] El kitsch del mundo de los padres, la cultura material que rodea la infancia, define las formas en que los objetos familiares han traspasado las fronteras del sueño. Esto determina que, en los albores del siglo XX, el sueño participe menos de lo sublime que de lo "siniestro" [*das Unheimliche*], en el sentido que tiene para Freud este término.[9] El kitsch es en sí mismo funambulesco. En esta constatación reside el doble sentido del enigmático título de Benjamin: mientras el kitsch *onírico* no es sino el espejo invertido de la banalidad, el kitsch *real* de la experiencia cotidiana puede verse como el producto de un estado semejante al sueño.

El concepto de "onirokitsch" remite a lo que Freud llama "psicopatología de la vida cotidiana". Pero mientras el psicoanálisis traza esta patología *in marginalia* como lapsus del habla –cortes en la fachada de la racionalidad intencional–, Benjamin muestra cómo el "malentendido dialógico" gobierna las relaciones intersubjetivas. La forma de comunicación que propician los surrealistas tiene su correspondencia en el lenguaje de los sueños. Expresión de lo que "está vivo en el diálogo", re-

7. *GS*, II, pág. 621, *infra*.

8. *GS*, II, pág. 622.

9. Ver Sigmund Freud, "Das Unheimliche" [1919], en *Gesammelte Werke*, ed. de Anna Freud, Francfort del Meno, Suhrkamp S. Fischer [1947], 4ª reimp., 1972, vol. XII, págs. 229-68.

presenta la prosodia misma del inconsciente, el "ritmo mediante el cual la única verdadera realidad se abre paso en la conversación". Por eso dice Benjamin: "Cuanto más verdaderamente sabe hablar un hombre, tanto más felizmente se lo malentiende".[10] En el diálogo surrealista, lo mismo que en el lenguaje de los sueños, el sentido no yace en las palabras sino en lo que las arrastra. Las palabras son un producto azaroso del sentido que "no reside sino en la continuidad sin palabras de un flujo".[11] Benjamin cita entre comillas el siguiente párrafo del *Manifiesto* de Breton:

> El surrealismo se ha dedicado a restablecer el diálogo en su verdad esencial. Los interlocutores son liberados de la obligación de la cortesía. Quien habla no va a deducir una tesis. En cuanto a la respuesta, ésta no repara por principio en el amor propio del que ha hablado. Las palabras y las imágenes no sirven al espíritu del que escucha más que como un trampolín.[12]

Benjamin reconoce al psicoanálisis el descubrimiento de "la anamorfosis [*Vexierbild*] como esquematismo del trabajo onírico".[13] Las imágenes de los sueños deben concebirse como

10. *GS*, pág. 622, *infra*.

11. *GS*, II, pág. 601.

12. *GS*, II, pág. 622. Benjamin reescribe a Breton, omitiendo algunas líneas del texto del primer *Manifiesto*. Ver Breton, *Manifestes...*, *op. cit.*, pág. 47 [*Los manifiestos...*, *op. cit.*, pág. 51].

13. Aunque la tradición psicoanalítica en lengua castellana suele traducir *Vexierbild* como "jeroglífico", consideramos más apropiado hacerlo aquí como "anamorfosis", según el significado que el término tiene para la historia de la pintura en alemán. Ver Freud, *Die Traumdeutung* [1900-1901], en *Gesammelte Werke*, vols. II-III, pág. 3 y sigs. y 283 y sigs., y "Über den Traum", vols. II-III, pág. 680. Sobre el concepto de anamorfosis: Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire XI*,

rebus, pictogramas deformes y equívocos, semejantes a rompecabezas, cuyo contenido manifiesto es susceptible de ser descifrado como un acertijo. Consecuente con este planteo, Benjamin mantiene en su interpretación del kitsch los dos niveles del esquema psicoanalítico del sueño: contenido manifiesto y pensamiento latente, superficie ilusoria y significado oculto. Pero se niega a admitir que el mundo de la vigilia pueda considerarse tan sólo como una superficie inesencial bajo la que permanece oculto un mensaje psíquico. Mientras Freud, en última instancia, toma el contenido manifiesto de los sueños como la elaboración secundaria de un material psíquico subyacente, Benjamin hace suya una de las variaciones surrealistas de la teoría psicoanalítica. Entre las experiencias capitales que reseña Aragon en *Une vague de rêves*, se encuentra la percepción de que ciertos objetos, configuraciones y lugares del mundo de la vigilia aparecen bañados por una extraña luminosidad:

• Hay una luz surrealista: la que a la hora en que las ciudades arden cae sobre el escaparate salmón de las medias de seda; la que llamea en los negocios de la Bénédictine y su hermana pálida de los depósitos de agua mineral; la que aclara en sordina la oficina azul de los viajes a los campos de batalla, en la Place Vendôme; la que subsiste hasta tarde en la Avenue de l'Opéra, en Barclay, cuando las corbatas se transforman en fantasmas; la luz de las linternas sobre los asesinados y el amor.[14]

París, Éditions du Seuil, 1973, págs. 75-84 [Jacques Lacan, *El Seminario, Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1986].

14. Aragon, *Une vague de rêves*, *op. cit.*, pág. 22.

Al igual que los surrealistas, Benjamin está "menos sobre la huella del alma que sobre la de las cosas". Como "un oculto Guillermo Tell surgiendo de las entrañas del bosque", dirige su flecha al corazón mismo de los objetos caídos en desuso con el fin de "descifrar los contornos de la banalidad como una imagen anamórfica [*Vexierbild*]" y responder a la pregunta: "¿Dónde está la doncella?".[15] Ese bosque es el interior del siglo XIX, cuyo rumor permea el sueño de los surrealistas: la "época soñadora del mal gusto", como la llamó Franz Hessel.[16] Una época por completo "amoblada de sueños" [*auf Traum mobliert*], donde la decoración consiste en el amontonamiento, donde los cambios y las mezclas de estilo propios de los interiores Napoleón III –gótico, persa, renacimiento– no son sino la coartada histórica de la burguesía, que dispone los objetos separados de su valor de uso bajo la apariencia de una naturaleza inmutable, sustraída al tiempo. Pues la apariencia a la que son condenadas las cosas por su momento histórico es eterna: la flor como imagen de la vida inorgánica, el Oriente como imagen de la nostalgia, el mar como imagen de la eternidad misma. Éste es el gran simulacro de la arquitectura y diseño de interiores *fin-de-siècle*, cuya apoteosis ornamental en el *Jugendstil* Benjamin describe, hacia 1930, con palabras de Salvador Dalí:

> Tal vez no se haya creado ningún simulacro decorativo al que la palabra *ideal* convenga más exactamente que el gran simulacro que constituye la perturbadora arquitectura ornamental del *modern style*. Ningún esfuerzo colectivo ha llegado a crear un mundo de sueño tan puro e inquietante como esas construcciones *modern style*, las cuales, al margen de la arquitectura, constituyen por sí

15. *GS*, II, pág. 621.
16. Citado por Benjamin en *GS*, V, pág. 282 [I 1,6].

solas verdaderas realizaciones de deseos solidificadas, donde el más violento y cruel automatismo traiciona dolorosamente el odio a la realidad y la necesidad de refugio en un mundo ideal, a la manera de lo que ocurre en una neurosis de infancia.[17]

17. Salvador Dalí, "L'âne pourri", en *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, nº 1, París, 1930, pág. 12. Citado por Benjamin en *GS*, V, pág. 680 [S 2, 5].

VI

El modo en que el objeto se da a la percepción en el surrealismo puede ser explicado a partir de una obra de Paul Valéry que Benjamin asocia, en su correspondencia, a la lectura de los primeros escritos del movimiento: *Eupalinos o El arquitecto* (1921).[1] En este moderno *dialogue des morts*, Sócrates argumenta ante Fedro por qué, en el caso de que se le concediera una segunda vida, preferiría el trabajo constructivo del arquitecto al conocimiento contemplativo del filósofo. Hans Blumenberg, en un estudio necesario para comprender el alcance de las reflexiones de Valéry, ha demostrado cómo la ontología tradicional del objeto estético, acuñada por el platonismo, es desmontada paso a paso en este texto.[2] Para fundamentar su

1. Ver *supra*, pág. 23.

2. Hans Blumenberg, "Sokrates und das 'objet ambigu'-Paul Valérys Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes", en *Epilemeia, Helmut Kuhn zum 65. Geburtstag*, ed. de F. Wiedmann, Munich, 1964, págs. 285-323. Discutido por Hans Robert Jauss, en *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1982, págs. 103-124 [Hans Blumenberg, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, trad. de Jaime Siles y Ela María Fernández-Palacios, Madrid, Taurus, 1992, págs. 93-115].

vocación por la arquitectura, Sócrates relata una experiencia que lo conmovió profundamente en su juventud: el hallazgo sobre la playa, entre las inmundicias que el mar deja en la orilla, de lo que describe como un "objeto ambiguo" [*objet ambigu*]. Este objeto es, en palabras de Sócrates, "una cosa blanca, de la más pura blancura, pulida y dura, suave y liviana".[3]

Esta *trouvaille* provoca, en el joven Sócrates, una serie interminable de pensamientos, ya que se trata de un objeto que, dentro de la ontología platónica, no tiene interpretación. Enseguida advierte que, aunque el *objet ambigu* no recuerda a nada, no carece de forma, lo cual deja sin respuesta la pregunta por la procedencia natural o artificial del objeto, tan decisiva en la ontología antigua. Esto hace que Sócrates –ante la ambigüedad de un objeto que niega la frontera existente entre arte y naturaleza– deba decidir qué tipo de actitud tomar: si ha de comportarse de manera teórica o estética.[4] El paradigma del *objet ambigu* instituye un problema que, en el desarrollo del arte moderno, vemos reaparecer bajo distintos presupuestos. Si tenemos en cuenta que el dadaísmo buscaba provocar un *shock* en el observador con objetos tan ambiguos como los *ready-made* de Marcel Duchamp y que eso mismo –es decir, confrontarlo con un objeto que ya no sólo niega la frontera entre arte y naturaleza sino también el límite entre arte y realidad– es lo que pretenden los surrealistas con lo que Breton llama "objeto onírico"[*objet onirique*], entonces podemos comprender cuál pudo ser el interés de Benjamin en *Eupalinos*.[5]

3. Paul Valéry, *Eupalinos ou L'Architecte,* en *Œuvres,* París, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 2, pág. 118.

4. Blumenberg, *op. cit.*, pág. 301.

5. Los *ready made* y los *ready made aidés*, objetos escogidos o compuestos, a partir de 1914, por Duchamp, son considerados por el movimiento como los "primeros objetos surrealistas". En 1927, Breton propondrá fabricar y poner

A partir de la estética romántica del genio, la actividad artística no sólo comprende una producción con libertad subjetiva, sin reglas ni modelos, o la creación de mundos posibles más allá de lo conocido, sino también la capacidad del genio para reproducir, con su carácter inaugural y toda su significación, un mundo conocido, previo y que se ha vuelto extraño. "El genio", escribe Baudelaire, "no es sino la infancia recuperada a voluntad, la infancia dotada ahora, para expresarse, de órganos viriles y del espíritu analítico que le permite ordenar la suma de materiales involuntariamente amasados."[6] El punto de vista de Baudelaire, cuyos *Tableaux parisiens* Benjamin traduce al alemán en 1923, lleva directamente al concepto histórico-filosófico de la espontaneidad, retomado por el surrealismo a través de la noción de automatismo psíquico, que vuelve a colocar en un primer plano la infancia de la vida, tanto individual como histórica, como contrapunto del extrañamiento del sujeto en la sociedad moderna. La percepción infantil, gracias a su carácter primario y su totalidad sensorial, se convierte en la medida ideal de la experiencia estética. Lo que el niño reconoce como nuevo, porque lo ve por primera vez, también lo reconoce el adulto porque está en él como experiencia pasada y puede volverse a recordar: el artista que es capaz de superar el extrañamiento de la realidad y de reproducir, mediante la actividad estética, el mundo en su carácter originario, devuelve a la conciencia una realidad olvidada y reprimida.

---

en circulación "algunos objetos que sólo se perciben en sueños". Ver Breton, *Introduction au Discours sur le peu de réalité* [1927], París, Gallimard, 1982; Breton-Éluard, *Dictionnaire abregé du surréalisme* [1938], París, José Cortí, págs. 18-19. Sobre la relación entre Breton y Valéry, ver Peter Bürger, *Der französische Surrealissmus*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1996, págs. 54-58.

6. Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* [1859], en Baudelaire, *Œuvres complétes*, Paris, Biliothèque de la Pléiade, 1951, vol. 1, pág. 880.

La teoría estética de Baudelaire, considerada por Benjamin a la luz del surrealismo, encuentra un punto de contacto con las concepciones de Freud y de Proust: la profundidad de la experiencia estética ya no radica en la percepción sutil de lo nuevo o la representación "maravillosa" del mundo, como puede creer Breton, sino en el abrirse al reconocimiento de las vivencias olvidadas.[7] La lectura de Marcel Proust, cuya obra Benjamin empieza a traducir en 1926, permite establecer un puente entre la "memoria involuntaria" [*mémoire involontaire*] y el mundo de los sueños. En la rememoración de la infancia, Proust se revela como un surrealista "proclive a no dormir", entregado al culto de lo semejante, "en el cual irrumpe el verdadero rostro surrealista de la existencia".[8] Pero las similitudes de Proust con el surrealismo no son menos importantes que sus diferencias. Mientras Proust, al poner en comunicación la renovación de la percepción con el reconocimiento de las vivencias pasadas, eleva el recuerdo a instancia última de la produción poética, los surrealistas descubren la experiencia estética producida por el retorno de lo reprimido. Dicho en otras palabras, allí donde para Proust hay metáfora, para los surrealistas hay metonimia. El carácter destructivo del montaje, que tiene como consecuencia la ruptura de la continuidad de la experiencia, remite la anámnesis platónica a un más allá terreno que, al colocar la parte en el lugar del todo, apela al *déjà-vu* y se resuelve en fetichismo.

Los conceptos de la estética tradicional no sirven para abordar el surrealismo: su comprensión exige el desarrollo de nue-

7. Breton, *Manifestes...*, *op. cit.*, págs. 25-28 [*Los manifiestos...*, *op. cit.*, págs. 30-33.]. Ver también "Le merveilleux contre le mystère" [1937], en *La clé des champs* [1953], París, Pauvert, 1979, págs. 7-28.

8. GS, II, pág. 314 ["Una imagen de Proust", en *Iluminaciones 1*, *op. cit.*, pág. 22]

vas categorías que permiten redefinir, por encima de la clásica actitud contemplativa, la actividad estética que las producciones surrealistas exigen al observador. El dadaísmo –que es el primer movimiento en presentar un objeto de la realidad cotidiana como arte– reduce prácticamente la actividad del artista al procedimiento del montaje, al tiempo que reclama del observador un esfuerzo desproporcionado. Como señala Hans Robert Jauss, sólo podrá apreciar estéticamente el objeto en la medida en que, para sentir la provocación de la anti-obra, evoque el canon del arte anterior y, a través de una serie de operaciones teóricas, determine lo que confiere a ese *objet ambigu*, indiferente en sí, su significación. Con lo cual la relación entre actitud teórica y estética se invierte: dado que el observador no puede apoyarse en la indeterminación ontológica del *ready-made*, sólo está en condiciones de juzgarlo estéticamente a partir de la provocación que en él despierta una actitud de cuestionamiento, definición o rechazo.[9]

La novedad del surrealismo radica menos en la superación del límite existente entre objeto artístico y objeto cotidiano (cosa que ya había intentado, de algún modo, el *trompe-l'œil* en la pintura clásica) que en su exigencia de que, ante un *objet trouvé*, el observador cambie su postura teórica en comportamiento estético. Breton afirmará, más adelante, que la *trouvaille* "cumple rigurosamente la misma tarea que el sueño" y llamará la atención sobre diversas categorías de objetos: objetos reales y virtuales, objetos móviles y mudos, objetos fantasmas, interpretados, incorporados, matemáticos, naturales, hallados, perturbados, involuntarios y *ready made*.[10] Cada uno de estos objetos

9. Jauss, *op. cit.*, pág. 120 [*op. cit.*, pág. 110].

10. Breton, *L'amour fou* [1937], París, Gallimard, 1976, pág. 44. Ver también *Les vases communicants* [1932], *op. cit.*, págs. 58-70 [*Los vasos co-*

está aislado, "precisamente porque existen dudas sobre su filiación anterior debido a su ambigüedad, que es el resultado de su situación total o parcialmente irracional y que, gracias a la dignidad adquirida por dicho objeto, también da lugar, de ser necesario, a una interpretación más enfática".[11] El aura que rodea su aislamiento no es ya la ficción de un objeto artístico sino la ficción de su cualidad estética enfrentada al concepto de realidad del contexto. La postura estética no choca contra la evidencia de una obra de arte sino contra el absurdo de una función que se afirma a pesar del objeto. Para que un objeto estéticamente indiferente pueda cumplir una función estética, es necesario que el observador organice el horizonte que permite establecer esa interpretación.[12]

municantes, *op. cit.*, págs. 48-57] y "Gradiva" [1937], en *La clé des champs*, *op. cit.*, pág. 32. Breton y Eluard, *Dictionnaire abregé du surréalisme*, *op. cit.*, págs. 18-19.

11. Breton, *L'amour fou*, *op. cit.*, pág. 39.

12. Reescribo así, desde una perspectiva benjaminiana, la tesis de Blumenberg sobre el pop-art en *Poetik und Hermeneutik III - Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe*, referida por Jauss, *op. cit.*, pág. 121 [*op. cit.*, pág. 113].

VII

Aunque las fuentes poéticas del surrealismo fueron estudiadas muchas veces, la literatura psicológica, tanto científica como pseudo-científica, que contribuyó a su nacimiento, continúa siendo poco conocida hasta hoy. Con frecuencia tiende a creerse que Breton se apoyó exclusivamente en Freud y quiso aplicar al arte las lecciones del psicoanálisis. Sin embargo, como ha demostrado Sarane Alexandrian, diversas enseñanzas se ponen de manifiesto en las concepciones surrealistas, no siendo siempre predominantes las ideas de Freud.[1] De un modo programático, el surrealismo no se propuso servir a un sistema de pensamiento determinado, ni exaltar a un autor en detrimento de otros. Más bien pretendió, en una vasta y heterogénea síntesis, unir nociones aparentemente inconciliables, con el fin de renovar las relaciones entre poesía y conocimiento. Un claro ejemplo de ello es la evolución misma de Breton, estudiante de medicina y auxiliar en el Hospital Val de Grâce, lo mismo que Louis Aragon, su viejo compañero de ruta.

En 1919, año de fundación de la revista *Littérature*, Breton

1. Ver Alexandrian, "Le rêve dans le surréalisme", en *Nouvelle Revue de Psychoanalyse*, nº 5, primavera de 1972.

escribió a Tristan Tzara, con quien acababa de trabar correspondencia: "Hice poca filosofía –una clase de colegio y algunas lecturas– pero la psiquiatría me es muy familiar (soy estudiante de medicina, aunque cada vez menos). Krapelin y Freud me han dado emociones muy fuertes".[2] Breton ciertamente había leído la *Introducción a la psiquiatría clínica* de Emil Krapelin, pero no conocía a Freud más que a través del resumen que Régis y Hesnard habían ofrecido de su doctrina en 1914, en *La Psychanalyse des Névroses et des Psychoses*. Ningún libro de Freud había sido traducido aún en Francia y Breton, al no saber alemán, difícilmente pudo haber consultado entonces los textos originales. *La interpretación de los sueños*, en la traducción francesa de Émile Meyerson, aparecería recién en 1926, cuando el movimiento surrealista ya estaba constituido. De allí que no haya sido este libro el que tuvo una influencia decisiva sobre él sino *Psicopatología de la vida cotidiana*, publicado en 1922 bajo la autoridad de Vladimir Jankélévitch. Prueba de esto es que Breton se preocupó por el estudio de los actos fallidos y los lapsus del habla antes que por el análisis de los sueños.

Fue un médico francés, más que Freud, el que despertó en Breton el interés por los problemas psíquicos: el neurólogo Joseph Babinsky, de quien fue alumno en el Hôpital de la Pitié, como refiere en el final del primer *Manifiesto del surrealismo*.[3] Babinsky representaba para él la figura del sabio, así como Guillaume Apollinaire la del poeta. Antiguo jefe de clínica de Charcot en el Hôpital de la Salpêtrière, Babinsky emprendió

2. Carta del 4 de abril de 1919. Ver la correspondencia entre Breton y Tzara, publicado como anexo en Michel Sanouillet, *Dadá à Paris*, París, Jean-Jacques Pauvert, 1965.

3. Breton, *Manifestes..., op. cit.*, págs. 59-60 [*Los manifiestos..., op. cit.*, pág. 62]. Ver también *Entretiens, op. cit.*, pág. 82.

una revisión del concepto de neurosis histérica, cuyos síntomas denominó *pithiatisme* para indicar, etimológicamente, que se trataba de fenómenos psíquicos de sugestión y autosugestión, susceptibles de cura por medio de la persuasión. En 1928, cuando los surrealistas celebraron el "Cincuentenario de la Histeria", Breton reconoció en Babinsky "al hombre más inteligente que haya atacado esta cuestión".[4] Finalmente, a la edad de sesenta y siete años, en su reedición de *Nadja* sintió la necesidad de rendir homenaje una vez más al "ilustre neurólogo" por el provecho que, de una manera muy personal, obtuvo de su enseñanza.[5] Pero si bien su experiencia clínica en el Hôpital de la Pitié le reveló el funcionamiento del sistema nervioso, Breton no aprendió allí nada sobre los sueños: en esto fue tributario de sus propias lecturas.

Antes de convertirse en entusiasta admirador de Freud, Breton fue heredero de la tradición psicológica instituida en el siglo XIX, como se infiere de las preguntas que le formuló al visitarlo en su casa de Viena en 1921.[6] Leyó muy tempranamente a Pierre Janet, que en *Les Médications Psychologiques* (1919), criticaba severamente a Freud e ironizaba acerca de su simbología de los sueños. Durante sus años de estudiante, un libro de Hippolyte Taine lo marcó muy particularmente: *De l'intelligen-*

4. Aragon-Breton, "Cinquantenaire de l'Hystérie", en *La Révolution Surréaliste*, París, nº 11, marzo de 1928: "Este estado mental está fundado sobre la necesidad de una seducción recíproca, que explica los milagros apresuradamente aceptados de la sugestión (o contra-sugestión) médica. La histeria no es un fenómeno patológico y puede, en todo sentido, ser considerada como un modo supremo de expresión".

5. André Breton, *Nadja* [1929, reed. 1962], París, Gallimard, 1987, pág. 54, nota.

6. Breton, "Interview du Professeur Freud", en *Les fas cerdus, op. cit.*, págs. 94-95.

ce, obra sobre teoría del conocimiento escrita hacia 1856. Breton alude a ella en un párrafo del *Manifiesto del surrealismo*, donde hace una apología de la locura y sostiene que las alucinaciones constituyen fuentes de goce nada despreciables.[7] Taine, como muchos autores contemporáneos, siguiendo las teorías del alienista Baillarger, daba tanta importancia a las alucinaciones hipnagógicas como a los sueños, y afirmaba en su libro que "la percepción exterior es una alucinación verdadera".[8] En la misma dirección, Breton plantearía, por lo menos hasta 1930, el problema del sueño junto con el de la alucinación, estableciendo un paralelo entre las anomalías sensoriales resultantes de uno y otra.

Breton se sintió siempre atraído por la literatura psicológica del siglo XIX, algunos de cuyos autores habían experimentado apasionadamente consigo mismos, imaginando toda suerte de medios para provocar alucinaciones y obtener sueños artificiales. Uno de ellos fue Alfred Maury, inventor del "método introspectivo directo", que en *Le Sommeil et les Rêves* (1862) contó cómo solía anotar sus impresiones de durmiente haciéndose despertar en medio de la noche. Otro fue Henry Havelock Ellis, médico y escritor inglés, pionero de la psicología sexual, que en sus *Studies in Psychology of Sex*, escritos entre 1897 y 1928, criticó la teoría freudiana de los sueños como realización de deseos. Un tercero fue el marqués Hervey de Saint-Denys, profesor del Collège de France, traductor de poesías chinas de la época Tang y autor de una obra aparecida anónimamente en 1867 bajo el título *Les Rêves et les Moyens de les diriger: Observations pratiques*. Entre 1919 y 1923, período de actividad

7. Breton, *Manifestes…*, *op. cit.*, pág. 15 [*Los manifiestos…*, *op. cit.*, pág. 21].

8. Ver Alexandrian, *op. cit.*

del grupo de *Littérature,* Breton prestó mucha atención a estos tres autores y buscó conciliar, como él mismo evoca en *Los vasos comunicantes*, sus respectivas investigaciones psicológicas con el "largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos" de Rimbaud.[9]

Por último, Breton abrevó en la literatura médica consagrada a los médiums. Haciendo profesión de materialista y ateo, no se interesó sino lateralmente en el espiritismo, pero debió consubstanciarse, como estudiante de medicina, con la llamada "psicología gótica". Para preparar sus exámenes, consultaba al autor del *Dictionnaire de Physiologie*, el fisiólogo Charles Richet, Premio Nobel de Medicina en 1911 y fundador del Instituto de Metapsíquica, que tenía como fin estudiar objetivamente los fenómenos supranormales.[10] Del *Traité de Métapsychique* de Richet, Breton retuvo la noción de criptestesia, que se apoya en la creencia en una sensibilidad oculta, cuyas leyes son irreductibles al sistema perceptivo. Su atención también se dirigió a Théodore Flournoy, director del Laboratorio de Psicología de Ginebra, cuyos informes sobre la médium Hélène Smith, entre ellos *Des Indes à la Planete Mars,* por la agudeza de su observación y lo extraordinario del caso estudiado, nunca dejaron de fascinarlo.[11] Sin embargo, la influencia determinante, como se-

9. Breton, *Les vases communicants*, *op. cit.*, pág. 10 [*Los vasos…*, *op. cit.*, pág. 8]. Ver Arthur Rimbaud, "Carta a Paul Demeny" (15 de mayo de 1871), en *Œuvres complètes*, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pág. 251.

10. Ver Breton, *Entretiens*, *op. cit.*, págs. 82-83.

11. Ver Breton-Éluard, *Dictionnaire abregé du surréalisme, op. cit.*, pág. 25: "SMITH (Hélène) 1861-1929. Célebre médium, pintora e inventora, descubierta por Th. Flournoy. 'La prodigiosa Hélène Smith presenta sucesivamente fenómenos de automatismo verbo-auditivo, vocal, verbo-visual y gráfico.' (*A.B.*)".

ñala Jean Starobinski, la obtuvo de Frederic Myers, autor de *Human Personality and its Survival of Bodily Death* y fundador de la Society of Psychical Research, "cuya noción de automatismo ligada a una teoría del *yo subliminal* podía convenir a Breton mucho mejor que la del inconsciente freudiano".[12]

12. Jean Starobinski, "Freud, Breton, Myers", en *La Relation critique*, París, Gallimard, 1970, págs. 320-341.

VIII

Así como Freud se ocupa de descifrar el pictograma de los sueños, Benjamin se vuelve en *Passagen-Werk* sobre el "carácter expresivo de los primeros productos industriales, de las primeras construcciones en hierro, de las primeras máquinas, tanto como de las primeras tiendas, afiches, etc."[1] La tarea de "interpretar el siglo XIX en la moda y los afiches, los edificios y la política, como una sucesión de sus visiones oníricas"[2] emerge –señala Winfried Menninghaus– de la amalgama del concepto de mito y de la lectura marxista de la teoría psicoanalítica del sueño.[3] Por eso es que Benjamin afirma –refiriéndose a los pasajes tanto como a los "jardines de invierno, panoramas, fábricas, gabinetes de figuras de cera, casinos, estaciones de ferroca-

1. *GS*, V, pág. 574 [N 1a, 7]. "La obra de los pasajes (Convoluto N)", *op. cit.*, pág. 117.

2. *GS*, V, pág. 492 [K 1, 4].

3. Winfried Menninghaus, "Walter Benjamin's Theory of Myth" (1983), en Gary Smith (comp.), *On Walter Benjamin. Critical Essays and Recollections*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1991, pág. 301. Ver su traducción francesa en Heinz Wisman (comp.), *op. cit.*, págs. 536-37. Este ensayo es una versión preliminar de Menninghaus, *Schwellenkunde: Walter Benjamins Passage des Mythos*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1986.

rril"–[4] que para comprender su esencia debemos "sumergirlos en el lecho más profundo del sueño".[5] Pero Benjamin se diferencia también de Freud por lo que indaga en el lecho del sueño: mientras Freud busca explicaciones para la vida íntima del paciente o leyes universales del trabajo onírico individual, Benjamin rastrea la fisonomía de la cultura material de una época, las configuraciones ideológicas concretas de los procesos económicos en el cuerpo social.

En sus notas para *Pariser Passagen*, Benjamin expone con claridad su objetivo: "trasladar" las conquistas psicoanalíticas "de lo individual a lo colectivo".[6] El paso de una esfera a la otra lo encuentra en el surrealismo, cuya más sorprendente *trouvaille*, contra lo que puede afirmar su difundida teoría, no se basa en el simbolismo de las imágenes oníricas sino en el hecho de que "tropezó de pronto con las energías revolucionarias que se manifiestan en lo 'anticuado' [*im Verhalteten*]".[7] Ingresando por la puerta trasera en la casa de los sueños, los surrealistas han desembocado en un "ambiente de la segunda mitad del siglo XIX".[8] Súbitamente de regreso en la infancia, perdidos en una pesadilla de la que no aciertan a despertar, dan vueltas alrededor de los objetos caídos en desuso, cuyos melancólicos rostros familiares ven rápidamente desvanecerse ante sus ojos para siempre. Dibujando por última vez sus perfiles, llevándolos a una proximidad táctil como en una caricia de despedida, tratan de "penetrar el corazón de las cosas obsoletas"[9] para absorber sus energías:

4. *GS*, V, pág. 511 [L 1, 3].
5. *GS*, V, pág. 1009 [F°, 34].
6. *GS*, V, pág. 1012 [G°, 27].
7. *GS*, II, pág. 299 ["El surrealismo…", *op. cit.*, págs. 48-49].
8. *GS*, II, pág. 622.
9. *GS*, II, pág. 621.

> En el matorral de la prehistoria [*Urgeschichte*] buscan el árbol totémico de los objetos. La suprema mueca de este árbol totémico, la última de todas, es el kitsch. Éste es la última máscara de banalidad con que nos recubrimos en el sueño y en la conversación para absorber la energía del extinguido mundo de las cosas.[10]

El kitsch mismo es sin duda un fenómeno histórico del pasado reciente, del mundo en el que Benjamin y los surrealistas han crecido. Pero la fuente de su poder se remonta a mucho más atrás en la historia humana: es la huella de una experiencia, literalmente primordial, que hunde sus raíces en un pasado arcaico. Una torsión en el texto pone precisamente de relieve esta duplicidad: la correlación entre la idea de "penetrar el corazón de las cosas obsoletas" y la de "absorber la energía del extinguido mundo de las cosas" indica la presencia latente, en el horizonte de la cultura moderna, de un substrato mítico cuyas poderosas fuerzas aún permanecen activas. Inmersos en la espesura del interior burgués del siglo XIX, los surrealistas han descubierto el "matorral de la prehistoria", que Benjamin se dispone ahora a enfrentar con las armas de la Ilustración:

> Desbrozar los dominios donde sólo la locura, hasta aquí, ha crecido en abundancia. Avanzar con el hacha afilada de la razón, sin mirar ni a derecha ni a izquierda, para no sucumbir al horror que, desde el fondo del bosque primordial [*Urwald*], trata de seducirnos. Cada espacio de tierra debe ser un día desbrozado por la razón, depurado de las malezas del delirio y del mito. Esto es lo que hay que hacer aquí con la tierra fresca del siglo XIX.[11]

Contra la idea de la modernización como desmitificación y desencantamiento planteada por Max Weber, el argumento central de Benjamin en *Passagen-Werk* es que, con el desarrollo

10. *GS*, II., pág. 622.
11. *GS*, V, pág. 1010 [G°, II].

del capitalismo, "un espeso sueño se expandió sobre Europa y con él una reactivación de las fuerzas míticas".[12] Como señala Susan Buck-Morss, si Weber postula el triunfo de la razón abstracta y formal –en los siglos XVIII y XIX– como principio organizador de las estructuras de la produccción, el mercado, la burocracia estatal y todas las formas culturales, Benjamin sostiene que, por debajo de la superficie de una racionalización creciente, articulado en un nivel onírico inconsciente, el mundo social ha sido plenamente *reencantado*.[13] En la ciudad moderna, que el *flâneur* surrealista recorre como un sonámbulo, el "amenazador y fascinante rostro"[14] del mito le sale al encuentro en todas partes. Asoma en los afiches callejeros que anuncian "pasta dentífrica para gigantes"[15] y murmura su presencia en los diagramas urbanos más racionalistas que, "con sus calles uniformes e infinitas filas de edificios, han realizado el sueño arquitectónico de la antigüedad: el laberinto".[16]

El mito aflora prototípicamente en los pasajes, donde "las mercancías están suspendidas y amontonadas entre sí en tan estrecha confusión que parecen imágenes sacadas de los sueños más incoherentes". La mirada que, por obra de este *reencantamiento*, transforma en "imágenes dialécticas" las mercancías, es la fantasmagoría del *flâneur* surrealista sobre el "paisaje primitivo del consumo" [*Urlandschaft der Konsumtio*].[17] El surrealis-

12. *GS*, V, pág. 494 [K 1a 8].

13. Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, Massachusetts, Londres, The MIT Press, 1989, págs. 253-254 [Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, trad. de Nora Rebocnikof, Madrid, Visor, 1995].

14. *GS*, V, pág. 96.

15. *GS*, IV, pág. 132.

16. *GS*, V, pág. 1007 [F°, 13].

17. *GS*, V, pág. 993 [A°, 5].

mo –"nuevo arte alegórico de la *flânerie*"– penetra los escaparates de las tiendas, idealizando el valor de cambio y poniendo el valor de uso en un segundo plano".[18] Despojadas de su valor de uso, las cosas no resultan más que notas recordatorias de aquellos objetos sobre los cuales, en otro tiempo, se ha posado el deseo. El concepto marxista de "fetichismo de la mercancía" –de la sumisión generalizada de un valor de uso evanescente a un valor de cambio reificado– se amalgama en el surrealismo a la teoría psicoanalítica a través del procedimiento del montaje. El objeto surrealista es un objeto *depaysé*, sacado de su marco familiar [*heimlich*] y trasladado a otro no habitual, siniestro [*unheimlich*]. Mientras las cosas, según su valor de uso, son convocadas para algo completamente nuevo, la "dialéctica en suspenso" [*Dialektik im Stillstand*] del consumo petrifica su valor de cambio y las transforman en "naturalezas muertas" [*Stilleben*].[19]

Para Benjamin, el surrealismo es un arte alegórico en el sentido que tiene el término en *El origen del drama barroco alemán*. La alegoría [*Allegorie*], que expresa en sí misma la experiencia de lo sufriente, de lo oprimido, de lo irreconciliado y de lo malogrado, la experiencia de lo negativo, se opone al símbolo [*Symbol*], que representa positivamente la felicidad, la reconciliación, la utopía: "Mientras en el símbolo la destrucción es idealizada y el rostro transfigurado de la naturaleza se muestra fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia yace ante los ojos como un paisaje primitivo petrificado".[20] Utopía negativa, pictograma del dolor en

18. *GS*, V, pág. 1000 [D°, I].

19. *GS*, II, pág. 692 ["El autor como productor", en Benjamin, *Iluminaciones 3: Tentativas sobre Brecht*, trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1975, pág. 126].

20. *GS*, I, pág. 343 [Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, trad. de José Muñoz Millanes, Madrid, Taurus, 1990, pág. 159].

el que la vida y la muerte se anudan para engendrar un fragmento amorfo, el mundo en ruinas que bosqueja el surrealismo es el melancólico escenario de la modernidad, el espacio donde los sueños de una época se inmovilizan inscribiendo sobre el fetiche de la mercancía "la palabra *historia* con los caracteres de la caducidad."[21]

Así como en *El origen del drama barroco alemán* la alegoría es el paradigma de las imágenes dialécticas, en *Passagen-Werk* es la novedad la que desempeña este rol. En el primer *exposé* de "París, capital del siglo XIX" (1935), Benjamin sitúa estas imágenes dialécticas, en tanto "imágenes de deseo" [*Wunschbilder*] en el "inconsciente colectivo" [*im Unbewußten des Kollectivums*], cuya "facultad productora de imágenes" [*Bildphantasie*], al recibir el impulso de lo nuevo, se orienta hacia el pasado arcaico de la prehistoria "para engendrar la utopía".[22] Impresionado por la crítica de Adorno, que cuestiona la "tendencia mitologizante y arcaizante" del trabajo, Benjamin modificará posteriormente su punto de vista y, en el segundo *exposé* de 1939, ya no volverá a hablar más que tangencialmente de imágenes dialécticas.[23] No obstante, la idea de una inmersión en el mundo onírico de las imágenes colectivas, en las formas mismas de la conciencia mítica, continuará siendo una precupación

21. *GS*, I, pág. 353 [*op. cit.*, pág. 170].

22. *GS*, V, pág. 47 [Benjamin, *Iluminaciones 2: Poesía y capitalismo*, trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1972, pág. 175 y *Sobre el programa de la filosofía futura*, pág. 127].

23. *GS*, V, pág. 1128 (carta del 2 de agosto de 1935). Sobre la disputa entre Adorno y Benjamin, ver Richard Wolin, *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption* [1982], Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1994, págs. 163-212. Una inteligente defensa de Benjamin puede leerse en Margaret Cohen, *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1993, págs. 21-30.

constante en sus investigaciones. El proyecto de una superación [*Aufhebung*] social y cultural que, absorbiendo las energías del pasado, fuera capaz de producir una humanidad radicalmente nueva, es anticipado por Benjamin en las líneas finales de "Onirokitsch":

> El hombre nuevo [*der neue Mensch*] tiene en sí la completa quintaesencia de las viejas formas, y lo que en la confrontación con el ambiente de la segunda mitad del siglo XIX se configura, este artista tanto de los sueños como de la palabra y la imagen, es un ser que podría llamarse "hombre amoblado" [*der möblierte Mensch*].[24]

24. *GS*, II, pág. 622. De una metamorfosis semejante se habla en el poema "Les assis" de Rimbaud, en el que los hombres se convierten literalmente en sillas. Ver Rimbaud, *Œuvres complétes, op. cit.,* págs. 36-38.

IX

El concepto de "iluminación histórica" [*historische Erleuchtung*], como observa McCole, articula los temas centrales de "Onirokitsch" en tres niveles de análisis diferentes. En la primera parte del ensayo, la noción sirve para indicar que el sueño no es un fenómeno intemporal, naturalmente dado en el hombre, sino una experiencia históricamente construida. Sin embargo, las reflexiones de Benjamin resultan en extremo vagas y no parecen fundarse en un estudio pormenorizado de las condiciones efectivas del trabajo onírico.[1] Sus comentarios sobre los sueños surrealistas más bien se dirigen al universo de objetos que en ellos se pone de manifiesto. Benjamin, en efecto, no está sino indirectamente preocupado por lo que ocurre con el sujeto mientras duerme. Lo que en verdad le interesa es el mundo de la vigilia: el hecho de que la realidad cotidiana, por analogía con el mundo de los sueños, pueda examinarse como un conducto de proyecciones inconscientes. Mostrar en qué sentido estas fantasmagorías poseen una historia será el principal objeto de Benjamin en *Passagen-Werk*:

1. McCole, *op. cit.*, pág. 219.

En la imagen dialéctica, lo sido [*das Gewesene*] de una época determinada es cada vez, al mismo tiempo, lo "sido-desde-siempre" [*das "Von-Jeher-Gewesene"*]. Pero sólo puede revelarse como tal ante los ojos de una época bien determinada: a saber, aquella en la cual la humanidad, frotándose los ojos, percibe justamente como tal esta imagen onírica. Es en este instante que el historiador asume con respecto a ella la tarea de la interpretación de los sueños [*Traumdeutung*].[2]

El segundo nivel de la iluminación histórica es precisamente la relación que Benjamin establece entre el pasado reciente y específico –la segunda mitad del siglo XIX– y el pasado arcaico de la prehistoria [*Urgeschichte*]. Según McCole, el enlace entre ambos pasados, tan crucial para su argumento, estaría dado por su peculiar concepción de la infancia.[3] Benjamin parece asumir en "Onirokitsch" que la ontogenia repite la filogenia: la experiencia de la infancia recapitularía las más tempranas etapas en el desarrollo de la especie humana. Esta noción era un lugar común de las teorías evolucionistas, tanto científicas como seudocientíficas, de fines del siglo XIX y principios del XX. Benjamin alude al animismo, el totemismo, la magia y el mito, aunque sin mayor precisión. Su eclecticismo da cuenta del uso deliberadamente no convencional que hace de estas referencias. Benjamin no está interesado en las concepciones evolucionistas, sino que se apropia de estos discursos para desmontarlos y hacer visibles las regresiones históricas en las sociedades modernas. La iluminación que tiene en mente busca en la fantasía de los niños una clave para penetrar en el mundo de la técnica, como se desprende del siguiente fragmento de *Pariser Passagen*:

2. *GS*, V, pág. 580 [N4, I]. Ver "La obra de los pasajes (Convoluto N)", *op. cit.*, pág. 126.
3. McCole, *op. cit.*, págs. 219-20.

> Tarea de la infancia: integrar el nuevo mundo al espacio simbólico. El niño, en efecto, puede hacer aquello que el adulto es absolutamente incapaz de hacer: esto es, recordar lo nuevo. Las locomotoras tienen ya para nosotros un carácter simbólico porque las hemos visto en nuestra infancia. Pero nuestros hijos perciben el de los automóviles, en los cuales nosotros no vemos más que el lado novedoso, elegante, moderno, desencantado.[4]

McCole destaca, por último, un tercer nivel de la iluminación histórica: un enfático concepto del ahora [*Jetztzeit*], un específico *locus* histórico, una constelación particular de fuerzas en el presente abriría el camino para penetrar en las formas del pasado.[5] Consumiendo la imagen de las cosas y alterando la distancia perceptiva que posibilita el arte, la técnica ha enseñado a los surrealistas una nueva manera de mirar. Las formulaciones densas y evocativas de "Onirokitsch" trazan en este sentido una línea divisoria en la producción de Benjamin, para quien la necesidad de definir la relación entre la cultura material de la segunda mitad del siglo XIX y su propio presente será una de las cuestiones decisivas de *Passagen-Werk*. Como observa al describir su óptica dialéctica, más que la situación histórica concreta del objeto al cual se aplica el análisis del historiador, lo que cuenta es "la situación histórica concreta del *interés* que tiene este objeto" para un presente determinado.[6] La verdad histórica se genera en la imagen dialéctica por el contacto entre el "ahora de su cognoscibilidad" y momentos o coyunturas específicas del pasado:

4. *GS*, V, pág. 492 [K 1a, 3] y pág. 1024 [M°, 20].
5. McCole, *op. cit.*, pág. 220.
6. *GS*, V, pág. 1026 [O°, 5].

> Cada presente está determinado por las imágenes que son sincrónicas con él; cada ahora es el ahora de una cognoscibilidad determinada [*das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit*]. En él la verdad está cargada de tiempo hasta explotar [...] No es lo pasado arrojando su luz sobre lo presente, ni lo presente arrojando su luz sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en lo cual lo sido se encuentra con el ahora, a la manera de un relámpago, formando entre ambos una correlación.[7]

Paralelamente a la evolución del concepto de iluminación histórica, la noción de sueño sigue en Benjamin un curso distinto que en Breton. Éste comienza, en efecto, por darle una significación relativamente extendida. Cuando en el primer *Manifiesto* describe al hombre como un "soñador definitivo", engloba en el campo de las imágenes oníricas no sólo las alucinaciones, las visiones utópicas y los juegos de la imaginación, sino también la simple ensoñación.[8] Sin embargo, Breton no cesará en adelante de circunscribir los límites del sueño, precisando cada vez más sus contornos. En *Los vasos comunicantes* llegará incluso a ver, en la nitidez de esta demarcación, la forma de eliminar la distinción entre el mundo del sueño y el mundo de la vigilia, tan tajante como aquella que separa la poesía de la prosa. Benjamin, en cambio, a partir de "Onirokitsch" no dejará de ampliar su campo de aplicaciones. Rita Bischof y Elisabeth Lenk distinguen en esta evolución tres grandes etapas: primeramente, la abolición de la diferencia entre el sueño y la vigilia, suplantada por toda una gama de estados intermedios; en segundo lugar, la supresión del criterio limitativo, fun-

7. GS, V, pág. 578 [N 3, 1]. Ver "La obra de los pasajes (Convoluto N)", *op. cit.*, pág. 123.

8. Breton, *Manifestes...*, *op. cit.*, pág. 16 y sigs. [*Los manifiestos...*, *op. cit.*, pág. 26 y sigs.].

damental para Freud, que hace del sueño un fenómeno estrictamente individual, vivido por un cuerpo sensible; por último, la extensión de la experiencia onírica al plano colectivo.[9]

El paso de esta acepción extendida a un nuevo concepto del sueño se produciría, según Bischof y Lenk, en aquel estado de ensoñación [*das Träumen*], intermedio entre la representación y la percepción, una experiencia que el mismo Benjamin realiza y atribuye al *flâneur*. La mirada que este paseante solitario posa sobre la ciudad, señala en *Pariser Passagen*, es la del *depaysé*. La ciudad se escinde ante sus ojos en dos polos dialécticos: "Se abre a él como un paisaje y lo encierra como un salón".[10] Nuevo Odiseo urbano, el *paysan* de Aragon no se aventura en la lejanía sino en el pasado, donde las calles se presentan como "el interior familiar y amoblado de las masas".[11] Que se trate de París o de Berlín, poco importa: una infancia, que no tiene por qué coincidir con su propio pasado, sino "una infancia anteriormente vivida"[12], ya sea por él mismo o por un ancestro, sale a su encuentro en cada tienda, cada afiche publicitario, cada rostro de mujer reflejado en una vidriera. El espacio deviene tiempo [*Zeitraum*] y el tiempo sueño [*Zeit-traum*]:[13] mientras deambula por la ciudad, su doble espectral lo sigue por el interior de las casas, atravesando los muros con paso ligero.

9. Rita Bischof-Elisabeth Lenk, "L'intrication surréele du rêve et de l'histoire dans les Passages de Benjamin", en Wismann (comp.), *op. cit.*, págs. 181-82.

10. *GS*, V, pág. 1053 [e°1].

11. *GS*, V, pág. 1052 [dq, 4].

12. *GS*, V, pág. 1053 [eq, 1].

13. *GS*, V, pág. 491 [K 1, 4].

X

Los textos y fragmentos recopilados por Benjamin entre 1927 y 1929 para su proyectado ensayo *Pariser Passagen. Eine dialektische Feerie*, publicados por primera vez en 1982 como "Primeros esbozos" y "Primeras notas" de *Passagen-Werk*, no sólo muestran afinidad con "Onirokitsch", sino también con las pequeñas prosas que integran *Dirección única*. Postulando la existencia de una continuidad entre los escritos de Benjamin, Joseph Fürnkäs ha sugerido incluso que es posible leer este último libro como una instantánea en miniatura de su tránsito desde la filosofía del lenguaje, punto de partida de *El drama barroco alemán*, hacia su filosofía crítico-materialista de la historia con la que aborda la "prehistoria del siglo XIX".[1] Desde 1924, bajo el efecto de *Historia y conciencia de clase* de Georg Lukács y el influjo espiritual de Ascia Lascis, revolucionaria letona, colaboradora de Erwin Piscator y amiga de Bertolt Brecht, Benjamin ha comenzado a identificarse con la praxis marxista. Sin embargo, el "giro copernicano" en su pensamiento está dado por el impacto del surrealismo, nuevo arte alegórico cuyas "imágenes dialécticas" sustituyen las "imáge-

1. Fürnkas, *op. cit.*, pág. 2.

nes metafísicas" del *Trauerspiel*, emergiendo en medio del paisaje de la ciudad moderna.

Dirección única narra sueños, presenta su material a través de yuxtaposiciones inesperadas y rinde homenaje a *El campesino de París*, libro que se encuentra, según el propio Benjamin, en la génesis de *Passagen-Werk*. Pero mientras múltiples aspectos de *Dirección única* evocan el surrealismo, una polémica contra el grupo recorre sus páginas. De acuerdo con Margaret Cohen, Benjamin se dispone a entrar en combate, como un auténtico Fortimbrás de la filosofía, contra el sombrío Hamlet de los surrealistas, perdido entre fantasmas y pesadillas.[2] Ya en el comienzo de *Dirección única*, Benjamin critica abiertamente a quienes pretenden borrar las fronteras entre el sueño y la vigilia. "Pues sólo desde la otra orilla, desde la claridad del día, está permitido interpelar al sueño a partir del poder evocador del recuerdo", escribe en "Salita para desayunar".[3] Más adelante, una alusión explícita a Hamlet, en la sección titulada "Madame Ariane, segundo patio a la izquierda", ilustra su posición:

> • Presagios, presentimientos y señales atraviesan día y noche nuestro organismo como ondas en serie. Interpretarlas o utilizarlas: esa es la cuestión. Ambas cosas son incompatibles. La cobardía y la pereza aconsejan lo primero; la lucidez y la libertad, lo segundo.[4]

El tratamiento que Benjamin otorga a los sueños tiene muy poca similitud con la *Traumdeutung* freudiana, a la que alude muchas veces. En su ensayo sobre *Dirección única*, Adorno

2. Margaret Cohen, *Profane Illumination*, *op. cit.*, págs. 173, 180.
3. GS, IV, pág. 86 [*Dirección única, op. cit.*, pág. 16].
4. GS, IV, pág. 141 [*Ibid.*, pág. 89].

muestra de qué manera los sueños no son considerados en este libro como símbolos de un contenido espiritual inconsciente, sino literal y objetivamente examinados.[5] Para decirlo en términos psicoanalíticos, lo que interesa a Benjamin es el contenido manifiesto de los sueños, no el pensamiento latente. Las imágenes oníricas no son tratadas en su origen psicológico, sino en relación con las advertencias proverbiales –presagios, presentimientos y señales– que dirigen sobre el mundo de la vigilia. En la concepción de Benjamin, los sueños no son claves de conflictos psíquicos individuales, sino el médium en el que se expresa la relación del sujeto moderno con el mundo de objetos. Un buen ejemplo de esto es el sueño titulado "Sótano", incluido en la la sección "Nro. 113", donde la casa de los sueños no sólo es representada como el cimiento de "la casa de nuestras vidas", sino también como el depósito polvoriento del inconsciente, el lugar reservado a lo olvidado y reprimido, el sitio adonde van a parar los objetos cotidianos con el tiempo:

> Hemos olvidado el ritual según el cual la casa de nuestra vida fue edificada. Pero cuando hay que tomarla por asalto y empiezan a caer las bombas enemigas, ¡qué de antigüedades descarnadas y extrañas no dejan éstas al descubierto entre sus cimientos! ¡Qué siniestro gabinete de curiosidades aparece allí abajo, donde las zanjas más profundas se hallan reservadas a lo más cotidiano! Una noche de desesperación me vi, en sueños, renovando impetuosos lazos de amistad y fraternidad con el primer compañero de mis tiempos de colegial, a quien no veía desde hacía varias décadas y apenas había recordado en todo ese tiempo. Al despertar, sin em-

5. Theodor W. Adorno, "Benjamins *Einbahnstraße*" [1955], en AA.VV., *Über Walter Benjamin, op. cit.*, págs. 55-56 [Theodor W. Adorno, "*Dirección única* de Walter Benjamin", en *Sobre Walter Benjamin,* trad. de Carlos Fortea, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 29-30].

bargo, lo vi claro: aquello que la desesperación, como una carga explosiva, había sacado a la luz, era el cadáver de ese hombre que estaba allí emparedado y debía impedir que quien viviera allí alguna vez pudiera asemejársele en algo.[6]

El rechazo de la explotación surrealista de los contenidos inconscientes es visible en la sección "La técnica del escritor en trece tesis", que abre el capítulo "Prohibido fijar carteles" de *Dirección única*. Cohen ha demostrado que Benjamin toma allí posición frente al automatismo psíquico y discute, aunque sin mencionarlo explícitamente, uno de los textos más famosos del surrealismo sobre su propia práctica poética: el apartado "Secretos del arte mágico surrealista" del primer *Manifiesto* de Breton.[7] Desde su título mismo, las tesis definen la escritura como una "técnica" en contraste con el lenguaje esotérico del *Manifiesto*. Benjamin reivindica el trabajo metódico frente a la alabanza surrealista de la inspiración como liberación del inconsciente. Al "colócate en el estado más pasivo o rececptivo que puedas", de Breton, Benjamin replica: "Mantén tu pluma lejos de la inspiración y la atraerá hacia sí con la fuerza de un imán". Al "escribe rápido, sin tema, con tal rapidez que te impida recordar lo escrito o caer en la tentación de releerlo", opone: "Cuanto más cautela pongas al anotar una ocurrencia, tanto más madura y plenamente se te entregará". Al "continúa así cuanto quieras", responde: "Nunca dejes de escribir porque ya no se te ocurra nada".[8] Las tesis progresan hasta la considera-

6. GS, IV, pág. 86 [*Dirección única, op. cit.*, págs. 16-17]. Sobre el carácter liminar de este sueño en *Dirección única*, ver Fürnkass, *op. cit.*, pág. 118 y sigs.

7. Margaret Cohen, *op. cit.*, págs. 178-179.

8. Breton, *Manifestes..., op. cit.*, pág. 41 [*Los manifiestos..., op. cit.*, pág. 45] y GS, IV, pág. 106 [*Dirección única, op. cit.*, pag. 42].

ción de la obra como "la máscara mortuoria de su concepción", noción que contradice la sección final de "Secretos del arte mágico surrealista", titulada "Contra la muerte", en el que Breton afirma que es lícito denominar *poema* al "resultado obtenido por la reunión lo más gratuita posible [...] de títulos y fragmentos recortados de los periódicos". Para Benjamin, en cambio, "idea-estilo-escritura" constituyen las fases de la composición.[9]

"Trece tesis contra los snobs", la siguiente sección de "Prohibido fijar carteles", está consagrada a la discusión de este último problema. Instalado en el gabinete privado de la crítica de arte, con un dibujo infantil a la izquierda y un fetiche a la derecha, el snob declara: "Pueden embalar todo Picasso". Partiendo de las definiciones de Breton en el *Manifiesto*, la diferencia entre obra de arte y documento no es por sí misma evidente. Si bien resulta claro que toda obra de arte es un documento, ¿puede admitirse, como surge de una interpretación radical de los preceptos surrealistas, que todo documento sea una obra de arte? Para Breton, el valor de la obra no está dado más que por su autenticidad. Toda persona, convenientemente preparada, es capaz de alcanzar una completa libertad de expresión, de modo que la creación poética, como quería Lautréamont, se halla abierta a todos los hombres. El valor documental de la obra se equipara a su valor estético: por derecho, si no de hecho, el mejor documento es también el mejor poema, pudiendo no sólo comprenderlo, sino producirlo cualquiera.[10] Benjamin, por el contrario, opone la obra de arte al documento, cuyo estatuto

9. Breton, *Ibid.*, pág. 53 [*Ibid.*, pág. 56] y GS, IV, pág. 107 [*Ibid.*, pág. 43].

10. A Breton no le interesa la jerarquización de las obras como a Aragon, que en su *Traité du style* (París, Gallimard, 1928, reed. 1983, pág. 192) afirma: "Si escribes, siguiendo el método surrealista, tristes imbecilidades, no serán más que tristes imbecilidades". El surrealismo sería, en la interpretación

asocia a las producciones de las comunidades primitivas. Si el artista hace una obra, "el primitivo se expresa en documentos". Mientras la obra de arte sólo incidentalmente es un documento, "ningún documento es, en cuanto tal, una obra de arte". Consideradas como documentos, las producciones de los surrealistas constituyen "piezas didácticas". En ellas no se enseña un oficio: "Se educa a un público".[11]

Benjamin coincide, finalmente, con los surrealistas en su cuestionamiento de la autonomía del arte. "Bajo las circunstancias actuales, una verdadera actividad literaria no puede pretender desarrollarse dentro del marco reservado a la literatura: esto es más bien la expresión habitual de su infructuosidad", escribe en "Gasolinera".[12] Para ser significativa, la literatura debe nutrirse del riguroso intercambio entre acción y escritura: "Ha de plasmar, a través de octavillas, folletos, artículos de revistas y carteles publicitarios, las modestas formas que se corresponden mejor a su influencia en el seno de las comunidades contemporáneas que el pretencioso gesto universal del libro". La politización del arte es el reverso de la estetización de la política. Su derecho a existir depende de la respuesta que tenga para esta pregunta: ¿cómo practicar la desmitificación crítica en la sociedad moderna, donde todos los puntos de vista parecen saturados por la fantasmagórica experiencia del fetichismo de la mercancía? El arte moderno nada puede tener que ver, ni en sus medios ni en su finalidad, con el hedonismo estético y el goce desinteresado. A la "poética política" del capitalismo debe oponer una "política poética", como la que por momentos

---

de Breton, la abolición programática del "talento". Ver Breton, *Manifestes...*, *op. cit.*, pág. 39 [*Los manifiestos...*, *op. cit.*, pág. 42].

11. GS, IV, págs. 107-108 [*Ibid.*, págs. 44-45].

12. GS, IV, pág. 85 [*Ibid.*, pág. 15].

parece organizarse en el surrealismo.[13] Si la política se presenta como fenómeno estético, cultura de la diversión y espectáculo de masas, los surrealistas buscan su razón de ser a través de una dialéctica del arte contra el arte.

13. GS, II, pág. 308 ["El surrealismo...", *op. cit.*, pág. 308].

XI

En febrero de 1929, una primera parte de "El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea" se publica en *Die Litterarische Welt,* completándose en los dos números siguientes. En contraste con "Onirokitsch", donde Benjamin expresaba sus afinidades con las primeras producciones del grupo, el surrealismo es visto aquí como un movimiento cuya trayectoria puede ser evaluada retrospectivamente. Desde el subtítulo, se lo caracteriza como un fenómeno de transición: es la imagen pasajera [*Momentaufnahme*] de la intelectualidad europea en una fase crítica de su desarrollo histórico. ¿Qué puede enseñarnos el surrealismo sobre los pasos, correctos o incorrectos, que "la así llamada inteligencia burguesa bien pensante de izquierda"[1] ha dado en busca de la transformación de la sociedad? ¿En qué medida el surrealismo representa, ejemplar y acabadamente, la experiencia vivida por las corrientes intelectuales, desde su papel tradicional hasta su inestable alianza con las fuerzas de la revolución? ¿Cuál es "la trayectoria que los surrealistas

1. GS, II, pág. 304 ["El surrealismo...", *op. cit.*, pág. 55]. Resumo en este capítulo los argumentos de McCole en *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition, op. cit.,* págs. 220, 229.

han seguido desde sus orígenes hasta su politización"?[2] Estas son algunas de las preguntas que tratará de responder Benjamin en su ensayo.

Desde el comienzo, Benjamin define la ortodoxia intelectual francesa como una inteligencia humanista: "Lo característico de esta posición burguesa de izquierda es su maridaje irremediable de idealismo moral con praxis política".[3] El surrealismo contrasta con los "compromisos desvalidos"[4] de esta corriente de opinión que profesa "un esclerótico ideal de libertad, moralista, humanista y liberal".[5] Si los intelectuales burgueses de izquierda son los herederos del humanismo decimonónico, los surrealistas son los herederos de las dos grandes revueltas contra él. La primera fue el esteticismo, que bajo la consigna de *l'art pour l'art,* elevó la belleza por encima de la moral. Algunos esteticistas fueron aun más lejos y se entregaron al satanismo, culto del mal en el que Benjamin cree ver "un romántico aparato de desinfección y prevención política contra todo diletantismo moralizante".[6] La segunda revuelta fue el anarquismo: "El concepto radical de libertad que ha habido en Europa desde Bakunin".[7] Benjamin reconoce en ambas revueltas un elemento en común: el "nihilismo revolucionario".[8] Tanto el esteticismo como el anarquismo perseguían un reino de extática e incondicional libertad, inalcanzable a través de la práctica dentro del orden predominante.

Pero el sentido de la construcción histórica de Benjamin no

2. GS, II, pág. 303 [*Ibid.*, pág. 53].
3. GS, II, pág. 304 [*Ibid.*, pág. 55].
4. GS, II, pág. 304 [*Ibid.*, pág. 55].
5. GS, II, pág. 306 [*Ibid.*, pág. 57].
6. GS, II, pág. 304 [*Ibid.*, pág. 55].
7. GS, II, pág. 306 [*Ibid.*, pág. 57].
8. GS, II, pág. 299 [*Ibid.*, pág. 49].

es proporcionar al surrealismo una genealogía respetable, sino diagnosticar el punto crítico que ha alcanzado el movimiento en el curso de su propio desarrollo. La "etapa heroica", cuando el surrealismo "irrumpió sobre sus fundadores bajo la forma de una ola inspiradora de sueños", presentándose como "lo más integral, lo más acabado, lo más absoluto", el período abordado por Benjamin en "Onirokitsch", ha llegado a su fin.[9] El surrealismo ha entrado en "una fase de transformación": ha llegado a un cruce de caminos, "a un momento en el cual la tensión original de la sociedad secreta tiene que explotar en la lucha objetiva, profana por el poder y el dominio, o de lo contrario se transformará y se desmoronará como manifestación pública".[10] Exponiendo esta alternativa, Benjamin sigue la línea de argumentación de Pierre Naville en *La Révolution et les intellectuels* (1926). Ex miembro del grupo y más tarde uno de los fundadores de la IV Internacional, Naville acusaba a los surrealistas de apartarse de sus objetivos políticos y contentarse con el placer autoindulgente de los escándalos públicos en sí mismos.[11] Frente al culto surrealista de la provocación, que pone de manifiesto el "concepto radical de libertad" inherente al espíritu de revuelta, la pregunta de Benjamin es la siguiente: "¿Puede esta experiencia de la libertad asociarse con la otra experiencia revolucionaria: con aquella constructiva, dictatorial de la revolución? ¿Puede, en breve, la revuelta convertirse en revolución?".[12]

9. GS, II, pág. 296 [*Ibid.*, págs. 44-45].

10. GS, II, pág. 296 [*Ibid.*, pág. 45].

11. Pierre Naville, *La Révolution et les intellectuels* [1926], nueva edición revisada y aumentada, con documentos de la época, París, Gallimard, 1975. Sobre la influencia de Naville en la orientación política del surrealismo, ver Breton, *Entretiens*, *op. cit.*, págs. 128-129 y 136-137.

12. GS, II, pág. 307 ["El surrealismo...", *op. cit.*, pág. 58].

Los surrealistas corren peligro de ser seducidos por su propia herencia esteticista, confundiendo la euforia revolucionaria con la praxis política genuina. El problema no es su negativa a sacrificar el concepto radical de libertad, sino su "visión demasiado corta, no dialéctica, de la esencia de la intoxicación [*Rausch*]".[13] Benjamin no pretende que los surrealistas abandonen el espíritu de revuelta: la opción no es "espontaneidad o disciplina", "ebriedad o acción política", "revuelta o revolución". Más bien –y aquí Benjamin va más allá de Naville– se trata de "ganar las fuerzas de la intoxicación [*die Kräfte des Rausches*] para la revolución".[14] En otras palabras, el proyecto es volcar la revuelta surrealista dentro de la revolución, desarraigando los "perniciosos prejuicios románticos" todavía latentes, durante la fase heroica del movimiento, respecto de la naturaleza del éxtasis revolucionario. Tan sólo así se podrá revertir la caída en el esteticismo, que amenaza con echar a perder la experiencia surrealista y, al mismo tiempo, poner a salvo el legado de la revuelta. Los surrealistas parecen ser los únicos en condiciones de prevenir la revolución dictatorial, totalitaria, muerta al nacer. En cualquier caso, Benjamin está seguro de que no tienen opción: su única alternativa es reinar sobre la desaparición de la inteligencia europea, así como sus producciones lo hacen sobre el fin de la obra de arte en su forma tradicional. Si no prueban estar a la altura de sus propios hallazgos, degenerarán en la "pandilla de literatos mistificadores" que sus detractores denuncian.[15]

13. GS, pág. 307 [*Ibid.*, pág. 58].

14. GS, II, pág. 307 [*Ibid.*, pág. 58]. La palabra alemana *Rausch* es mucho más sugestiva que el equivalente castellano "intoxicación": además del significado común de ebriedad, con frecuencia connota también sentimientos tales como éxtasis, euforia, rapto, arrebato, pasión.

15. GS, II, pág. 295 [*Ibid.*, pág. 43].

El crítico alemán, afirma Benjamin, está en la mejor posición para apreciar lo que ocurre con el surrealismo. La creciente politización de la cultura de Weimar, sumada a los efectos de la inflación desatada en 1923, ha llevado la crisis de la inteligencia y la de su concepto humanista de libertad a extremos todavía desconocidos en Francia. El crítico alemán no tiene excusas para considerar el surrealismo de manera superficial como un movimiento "poético".[16] Precisamente los dos rasgos que Benjamin atribuye al grupo –la liquidación del arte y su modo de mezclarse en el combate político– deberían ser los primeros a tenerse en cuenta. De todos modos, la situación del campo cultural alemán no es, en términos comparativos, la más favorable. La imagen con la que Benjamin abre su ensayo sugiere una gradación entre Francia y Alemania: "Las corrientes intelectuales pueden alcanzar una pendiente bastante agudizada como para que el crítico instale en ella su central de fuerzas. Tal pendiente, en el caso del surrealismo, es producida por la diferencia de nivel entre Francia y Alemania". Si el surrealismo es "un delgado arroyito alimentado por el húmedo aburrimiento de la Europa de la posguerra y por los últimos canales de la decadencia europea", el crítico alemán no está junto a la fuente: "Está en lo profundo del valle".[17]

Conviene recordar que Benjamin no tiene lectores franceses. Sus observaciones están dirigidas principalmente a un público alemán, en particular el de Berlín, donde vive. Detrás de "la bien pensante inteligencia burguesa de izquierda" se encuentran los nombres de Kästner, Tucholvsky y Hiller, así como el activismo y la escuela de la nueva objetividad. También ellos intentan politizar el arte, pero de un modo equivocado.

16. GS, II, pág. 295 [*Ibid.*, pág. 44].
17. GS, II, pág. 295 [*Ibid.*, pág. 43].

Para Benjamin, la politización del arte no consiste en la transmisión de contenidos revolucionarios a través de los canales de la cultura burguesa, sino en la creación de las formas mismas de una cultura radicalmente nueva. Su afirmación acerca de que el crítico alemán se encuentra en una posición privilegiada para "calcular las energías del movimiento"[18] no deja de ser una ironía: la inteligencia alemana parece no haberse dado cuenta plenamente de la magnitud del colapso general de la cultura burguesa. En contraste, los problemas que tratan los surrealistas proporcionan una imagen clara de las cuestiones que enfrenta la inteligencia europea en su conjunto.

18. GS, II, pág. 295 [*Ibid.*, pág. 43, *in fine*].

XII

Si bien la revuelta esteticista del siglo XIX fue algo más que escapismo político, muchos de sus exponentes no lo comprendieron de este modo: "Pues *l'art pour l'art* casi nunca ha sido tomado literalmente, casi siempre ha sido una bandera bajo la que navega una mercancía que no puede ser declarada, porque le falta el nombre".[1] El esteticismo, en tanto revuelta contra la complacencia burguesa, malinterpretó su propia naturaleza y sus objetivos por ser prematuro. Su verdadero nombre era surrealismo: en él las implicaciones políticas del esteticismo finalmente han salido a la luz, del mismo modo que las consecuencias de aquella afectación aún más radical conocida como satanismo. En Rimbaud y Lautréamont, el satanismo no constituía más que un tópico en "el inventario del snobismo".[2] El culto del mal era una provocación necesaria en una cultura saturada de catolicismo: "Rimbaud es católico, por supuesto, pero lo es, según su propia interpretación, en su faceta más miserable, aquella que nunca se cansa de denunciar [...] la faceta que lo fuerza a confesar que no entiende la revuelta".[3] Tanto el

1. GS, II, pág. 301 [*Ibid.*, pág. 51].
2. GS, II, pág. 304 [*Ibid.*, pág. 55].
3. GS, II, pág. 306 [*Ibid.*, pág. 57].

"arte por el arte" como el culto del mal son residuos de la tradición romántica que es necesario remover para extraer de ellos lo más provechoso. La revuelta esteticista en su conjunto, al igual que el romanticismo, han sido movimientos implícitamente políticos. El invalorable servicio de los surrealistas ha sido trasladar este potencial revolucionario a la plaza pública.

El surrealismo ha llevado la herencia esteticista hasta el borde de la contradicción. Desde el comienzo, Breton habló de la necesidad de romper con "una praxis que expone al público los precipitados literarios de una determinada forma de existencia y que, a la vez, oculta esa forma misma de existencia".[4] Sin embargo, como el propio Benjamin subraya en "Onirokitsch", no debe olvidarse que los surrealistas abrieron una nueva vía de acceso a aspectos cruciales de la conciencia moderna mientras trataban de hacer literatura. "Lo cual dicho breve y dialécticamente significa: el ámbito de la creación literaria estalló desde adentro, cuando un círculo de hombres empujó la 'vida literaria' hasta los límites extremos de lo posible."[5] Así planteada, la aventura surrealista puede parecer ambigua. ¿Significa que se vieron obligados a abandonar el arte para revelar las energías inconscientes y cambiar la vida directamente? ¿O contemplaban la vida como la máxima obra de arte, un espectáculo estético sin comparación? La respuesta de Benjamin es contundente:

> Quien perciba que en los escritos de este círculo no se trata de literatura, sino de otra cosa –de manifestación, consigna, documento, bluff, falsificación si se quiere, pero sobre todo no de literatura– comprenderá también que aquí se habla literalmente de

4. GS, II, pág. 295-296 [*Ibid.*, pág. 44].
5. GS, II, pág. 296 [*Ibid.*, pág. 44].

experiencias [*von Erfahrungen*], no de teorías y mucho menos de fantasmas.[6]

El surrealismo es la divisa del arte en la época de su reproductibilidad técnica. Anticipándose a las consideraciones de Adorno, Benjamin ve en él un complemento de la objetividad con la que es contemporáneo su nacimiento.[7] El espanto que, en el sentido de las palabras de Adolf Loos, sentía por el ornamento –como crimen– la escuela de la objetividad se moviliza en el surrealismo gracias al procedimiento del montaje. Si representa literalmente una estética del delito, se debe a que sus caminos, como escribe Benjamin, "van por tejados, pararrayos, goteras, barandas, veletas, artesonados: todos los ornamentos le sirven para escalar fachadas".[8] En el centro de ese mundo de cosas está el más soñado de sus objetos, la misma ciudad de París, cuya fisonomía los surrealistas pintan en sus libros como el escenario de un crimen. Sus descripciones del Panorama, el Passage de l'Opéra o Les Buttes Chaumont tienen la misma significación que las fotos tomadas por Eugène Atget en el París *fin-de-siècle*: "El escenario de un crimen está desierto. Se lo fotografía para relevar indicios. En el proceso de la historia, las fotografías de Atget cobran el valor de pruebas del delito. Esto es lo que les otorga una significación política oculta".[9]

El surrealismo está emparentado con la fotografía porque es

6. GS, II, pág. 297 [*Ibid.*, págs. 45-46].

7. Adorno, "Rückblickend auf den Surrealismus", en *Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften IX*, ed. de Rolf Tiedemann, Francfort del Meno, Suhrkamp [1970], 1981, pág. 105 y sigs. [Theodor W. Adorno, "Retrospectiva sobre el surrealismo", en *Notas de literatura I* , trad. de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, pág. 113 y sigs.].

8. GS, II, pág 298 ["El surrealismo...", *op. cit.*, págs. 46-47].

9. GS, I, pág. 445.

un despertar petrificado. Las imágenes que colecciona, señala Adorno, no son "las imágenes invariantes y sin historia del sujeto inconsciente, como tal vez querría neutralizarlas una lectura convencional, sino imágenes históricas, en la que lo más interno del sujeto toma conciencia de sí como de una exterioridad, como la imitación de algo histórico-social". Oscilando entre el kitsch y la pornografía, lo que en ellas se materializa no es el aura sino la huella, como subraya Benjamin: "La huella es la manifestación de una cercanía, por lejos que esté lo que la abandona. El aura es la manifestación de una lejanía, por cerca que esté lo que la motiva".[10] En las producciones surrealistas, el "valor de culto" [*Kultwert*] retrocede ante el "valor de exposición" [*Ausstellungswert*]. Un claro ejemplo son los *collages* de Max Ernst para *Une semaine de bonté*: de pequeño formato, estos folletines emplean cromos, grabados finiseculares, mezclados con formaciones rocosas y monumentos, a menudo extraídos de viejas revistas de geografía. De las calles, las puertas, las plazas de la ciudad, los surrealistas hacen "ilustraciones de una novela por entregas, vaciando esas arquitecturas, viejas de siglos, de su trivial evidencia para enfrentarlas, con intensidad sumamente original, al acontecimiento representado, al cual remiten, como en los antiguos libros para criadas, citas literales con indicación de número de página".[11]

Los surrealistas coleccionan todo lo que la escuela de la objetividad niega al hombre. Sus deformaciones dan testimonio de lo que la burguesía ha hecho con el deseo y lo prohibido. El surrealismo hace de cada rincón de París una habitación de hotel con la puerta entreabierta, un pasillo que se convierte en túnel, un mirador donde se consuma el incesto, un castillo en el

10. GS, V, pág. 558 [M 16a, 4].
11. GS, II, pág. 301 ["El surrealismo...", *op. cit.*, pág. 51].

que proliferan los nombres y los cuerpos. Esto explica su exhibicionismo moral: si "vivir en un palacio de cristal es la virtud revolucionaria *par excellence*",[12] el héroe surrealista vaga por su interior con la fruición de un *voyeur* en una casa de citas. Hijo bastardo de la revolución, su filiación es definida por Benjamin en el "Convoluto C" de *Passagen-Werk:* "En un pasaje nació el surrealismo. ¡Y bajo el protectorado de qué musas! [...] Se llaman Luna, la condesa Geschwitz, Kate Greenaway, Mors, Cléo de Mérode, Dulcinea, Libido, Bebé Cadum y Friederike Kempner".[13] Mujeres públicas, heroínas de folletín, doncellas de burdel, adorables muñecas pornográficas, sacerdotizas del kitsch: al igual que la vidente de Breton, ellas son los ángeles tutelares del *flâneur* surrealista en los "arrebatadores días del saqueo parisino bajo el signo de Sacco y Vanzetti".[14]

El surrealismo es al arte moderno lo que el nihilismo a la política revolucionaria. Los cuerpos prostituidos, fragmentados, dispersos que colecciona traducen el carácter destructivo que inspira a las vanguardias de principios del siglo XX. Poética de la intoxicación y la revuelta, su utopía regresiva comporta, al mismo tiempo, un aspecto progresivo: "La disipación de las apariencias", la desmitificación de todo lo que se presenta como un "orden", un "todo", un "sistema".[15] El surrealismo hace del chiste, del insulto y del malentendido herramientas con las que abrir un surco en el cementerio de la imaginación. Considerándolo como un modelo de crítica social, Benjamin profundiza sus desarrollos en *Dirección única.* Allí mostraba un especial interés en el potencial político de los procedimientos

12. GS, II, pág. 298 [*Ibid.*, pág. 47].

13. GS, V, pág. 133.

14. Breton, *Nadja, op. cit.,* pág. 180. Citado por Benjamin en GS, II, pág. 297 [*op. cit.*, pág. 46].

15. GS, V, pág. 417 [J 57, 3]; IV, págs. 102-104.

de vanguardia, fundamentalmente por su uso disruptivo de la técnica. Reconocía a Mallarmé como el primero en incorporar a la poesía moderna las tensiones gráficas de la publicidad y citaba los experimentos más tarde realizados por los dadaístas.[16] En su ensayo de 1929, Benjamin invoca los nombres de Apollinaire y Breton, y presenta claramente estos procedimientos, ya no como acrobacias verbales y juegos propios de literatos, sino como auténticas experiencias [*Erfahrungen*] que sacan a la luz la relación del sujeto moderno con el mundo de la técnica:

> • Claro que tanto Apollinaire como Breton avanzan aún más enérgicamente en esta dirección y llevan a cabo la anexión del surrealismo al mundo circundante, cuando declaran: "Las conquistas de la ciencia obedecen, mucho más que a un pensamiento lógico, a un pensamiento surrealista". Y cuando, con otras palabras, hacen de la mistificación, cuya cúspide ve Breton en la poesía (opinión muy defendible), el fundamento del desarrollo científico y técnico, la asimilación resulta más que tormentosa. Es muy instructivo considerar la apresurada anexión de este movimiento al milagro incomprendido de la máquina, comparar las ardientes fantasías de uno con las utopías bien ventiladas del otro. Así dice Apollinaire: "En gran parte se han realizado las antiguas fábulas. Les toca a los poetas imaginar otras nuevas, que a su vez quieran realizar los inventores".[17]

16. GS, IV, pág. 102 [*Dirección única, op. cit.*, págs. 37-39].
17. GS, II, pág. 302 ["El surrealismo...", pág. 52].

XIII

En la mirada retrospectiva que Benjamin dirige sobre el surrealismo, el concepto de "intoxicación" [*Rausch*] ocupa un lugar central. Durante la llamada "época del sueño", los surrealistas fueron devotos de todos los estados imaginables de éxtasis: alucinaciones hipnagógicas, trances mediúmnicos, experimentaciones con narcóticos y fenómenos telepáticos. En 1922, Breton publicó en la revista *Littérature*, junto a sus famosas taquigrafías de sueños, las actas de las sesiones de hipnosis colectiva entre René Crevel, Robert Desnos y Benjamin Péret, realizadas en su propio departamento de la Rue Fontaine, ubicado encima de los cabarets El Cielo y El Infierno, frente a otro local nocturno llamado La Nada. Todos los miembros del grupo tomaban en serio estos experimentos, durante los cuales hablaban, escribían y dibujaban como autómatas, animados por un frenesí profético. En *El campesino de París*, Aragon llegó a definir la imaginación como una "traficante de coca"[1] y el surrealismo como un nuevo "estupefaciente" más poderoso que las drogas, proveniente de las fronteras del abismo y de los límites de la conciencia:

1. Aragon, *Le paysan de Paris, op. cit.*, pág. 80 [*El campesino de París, op. cit.*, pág. 66].

El producto que tengo el honor de presentarles procura todo esto, procura también inmensas ventajas inesperadas, excede sus deseos, los suscita, les permite acceder a deseos nuevos, insensatos; no lo duden, son los enemigos del orden los que ponen en circulación este filtro de lo absoluto. Lo pasan secretamente bajo los ojos de los guardianes, bajo la forma de libros, de poemas. El pretexto anodino de la literatura les permite ofrecer a un precio que desafía toda competencia este fermento mortal cuyo uso ya es hora de que se extienda. Es el genio en la botella, la poesía en barra. Compren, compren la condena de sus almas, anímense finalmente a perderse, ésta es la máquina que trastorna el espíritu. Anuncio al mundo este hecho de primera magnitud: un nuevo vicio acaba de nacer, se permite al hombre un vértigo más: *el surrealismo*, hijo del frenesí y de la sombra. Entren, entren, aquí comienzan los reinos de lo instantáneo.[2]

Benjamin destaca la pérdida del yo como el rasgo principal de la intoxicación surrealista. Ésta es un medio para desprenderse de la individualidad, pero su fin no es del todo claro: perderse en el espectáculo de los sueños y de las alucinaciones incontrolables sólo conduce "al húmedo cuarto trasero del espiritismo".[3] Entendida en términos no dialécticos, la intoxicación es un resabio romántico que es preciso extirpar. "Subrayar, patética o fanáticamente, el lado enigmático de lo enigmático no nos hace avanzar," escribe Benjamin.[4] Es otra la interpretación que resulta cuando, en lugar de procurar descifrar el simbolismo oculto de las "experiencias surrealistas" [*sürrealistische Erfahrungen*], tomamos literalmente su contenido manifiesto. "En el andamiaje del mundo, el sueño afloja la individualidad como un diente

2. *Ibid.* , págs. 80-81 [*Ibid*, pág. 67]
3. GS, II, pág. 298 [*op. cit.*, pág. 47].
4. GS, II, pág. 307 [*op. cit.*, pág. 58].

cariado. Este aflojamiento del yo a través de la intoxicación es además la fértil, la viva experiencia que permite a estos hombres salir del círculo encantado de la intoxicación [*Bannkreis des Rausches*]."[5] Los surrealistas no buscan a través de la intoxicación alienarse en una mundo complementario sino regresar con un sentido aguzado de las realidades que existen de este lado del círculo. Sus experiencias "de ningún modo se reducen al sueño, a las horas de fumar o mascar haschisch".[6] Es un error confundirlas con los éxtasis religiosos o de las drogas: "Opio de los pueblos ha llamado Lenin a la religión, aproximando estas dos cosas más de lo que les gustaría a los surrealistas". Benjamin prefiere hablar de "la amarga, apasionada rebelión contra el catolicismo" a través de la cual Rimbaud, Lautréamont y Apollinaire echaron las bases del surrealismo:

> Pues la verdadera, creativa superación de la iluminación religiosa no reside ciertamente en los narcóticos. Reside en una *iluminación profana*, una inspiración materialista, antropológica, frente a la cual el haschisch, el opio y cualquier otra droga no son más que la escuela preparatoria.[7]

"Iluminación profana" [*profane Erleuchtung*] es ciertamente un oxímoron. La palabra "iluminación" alude a una revelación de corte místico, mientras que "profana" significa tanto "terrenal" como "mundana". Según Benjamin, esta iluminación profana no siempre ha encontrado al surrealismo a su altura, a la altura de ella y a la de sí mismo. "Escritos como el incomparable *Paysan de Paris* de Aragon y *Nadja* de Breton, que son

5. GS, II, pág. 297 [*op. cit.*, pág. 45].
6. GS, II, pág. 297, *infra* [*op. cit.*, pág. 46].
7. GS, II, pág. 297, *infra* [*op. cit.*, pág. 46, *infra*].



los que la exponen con más fuerza, muestran en este sentido grandes deficiencias".[8] Dejando de lado las elucubraciones de Aragon sobre el Passage de l'Opéra, Benjamin se aboca de lleno al análisis de *Nadja*, libro que considera "hecho para ilustrar algunos rasgos fundamentales de esa iluminación profana".[9] ¿Cuáles son las características básicas de dicha iluminación en la novela de Breton? Desde el primer ejemplo, Benjamin se declara interesado en el gesto autobiográfico de esta narración, en la que el autorretrato imaginario de Breton se entrecruza con el relato de las experiencias surrealistas. "*Nadja* ha encontrado la verdadera síntesis creadora entre novela artística y novela en clave", apunta, centrando su atención en las siniestras *rencontres* entre Breton y su "muchacha telepática".[10] En tales escenas, Breton "está más cerca de las cosas de las que está cerca Nadja que de ella misma," observa Benjamin.[11] "¿Qué son esas cosas de las que está cerca?", se pregunta enseguida, para responder indicando cuál ha sido el sorprendente descubrimiento del surrealismo:

> Tropezó de pronto con las energías revolucionarias que se manifiestan en lo anticuado [*im Verhalteten*], en las primeras construcciones de hierro, en los primeros edificios de fábricas, en las viejas fotos, en los objetos que comienzan a caer en desuso, en los pianos de cola de los salones, en las ropas de hace más de cinco años, en los locales de reuniones mundanas que empiezan a pasar de moda. Nadie mejor que estos autores para dar una idea exacta de cómo están las cosas respecto de la revolución. Antes de estos visionarios e intérpretes de signos nadie se había percatado de có-

8. GS, II, pág. 297, *infra* [*op. cit.*, pág. 46, *infra*].
9. GS, II, pág. 298 [*op. cit.*, pág. 47].
10. GS. II, pág. 298 *infra* [*op. cit.*, pág. 47, *infra*].
11. GS, II, pág. 299 *infra* [*op. cit.*, pág. 48 *infra*].

> mo la miseria, y no sólo la social, sino la arquitectónica, la miseria del interior, las cosas esclavizadas y esclavizantes, se transmutan en nihilismo revolucionario.[12]

Pasando de una consideración particular sobre la novela de Breton a una más general sobre el hallazgo fundamental del movimiento, Benjamin conecta la iluminación profana con el detritus de la sociedad industrial. La revuelta surrealista no convoca las fuerzas del progreso, sino más bien otras energías, melancólicas aunque no menos utópicas, provenientes del pasado.[13] Al tratar de aislar en *Nadja* el potencial revolucionario del movimiento, Benjamin se encuentra, más que con un modelo heterodoxo de transformación social, con las energías disruptivas del pasado rechazadas por el marxismo. "La revolución social del siglo XIX", escribió Marx en *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte,* "no puede sacar su poesía del pasado sino solamente del porvenir."[14] Enfrentándose de esta manera al progresismo decimonónico, Benjamin procede a identificar la estructura de vida colectiva que permite a "lo anticuado" actuar en el presente. Breton y Nadja son la pareja amorosa que cumple, si no en acción, al menos en experiencias revolucionarias, "todo lo que hemos experimentado en los tristes viajes en tren (los trenes comienzan a envejecer), en las tardes de domingo

12. GS, II, pág. 299 [*op. cit.*, págs. 48-49].

13. Peter Szondi, "Hoffnung im Vergangenen. Walter Benjamin und sie Suchen nach verloren Zeit" [1967]. "Hope in the Past: On Walter Benjamin", trad. de Harvey Mendelsohn, *Critical Inquiry,* nº 4, primavera de 1978, págs. 491-506.

14. Karl Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, en Friedrich Engels-Karl Marx, *Werke 8*, Institut für Marxismus-Leninismus, Berlín, Dietz, 1969, pág. 120 [Carlos Marx, *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, ed. de Ramón García Cotarelo, Madrid, Espasa Calpe, 1985, pág. 216].

dejadas de la mano de Dios en los barrios proletarios de las grandes ciudades, en la primera mirada a través de una ventana mojada por la lluvia en una casa nueva".[15]

En el párrafo que sigue a su lectura de *Nadja*, Benjamin hace explícita su intención de aplicar la iluminación profana al análisis de la relación del sujeto moderno con el mundo de objetos de la técnica: "También el París de los surrealistas es un 'mundo pequeño'. Lo que significa que en el grande, en el cosmos, las cosas tampoco son diferentes. Allí también hay bocacalles, donde resplandecen las señales espectrales del tráfico, e inconcebibles analogías y conexiones entre los acontecimientos están a la orden del día".[16] Al sugerir que la experiencia [*Erfahrung*] cósmica y su correlativo efecto de intoxicación no se han extinguido en la sociedad contemporánea, Benjamin toma distancia de sus propios desarrollos en *Dirección única*. La experiencia moderna ya no es definida, mediante la metáfora del shock, como el intercambio violento entre el sujeto y las fuerzas desencadenadas por el progreso de la técnica, sino como la transfiguración operada por el contacto entre una coyuntura determinada del presente y las energías utópicas que yacen sepultas en la representación del pasado como prehistoria [*Urgeschichte*], imagen alegórica que, en la segunda versión de "París, capital del siglo XIX" (1939), recibe el nombre paradigmático de "fantasmagoría".[17]

En efecto, cuando *Dirección única* describe la técnica, en un estilo luckacsiano, como resultante de una subjetividad crecientemente alienada en el mundo de objetos, se enfrenta al problema de cómo en tales condiciones pueden recuperarse las "ener-

15. GS, II, pág. 300 ["El surrealismo...", *op. cit.*, pág. 49).
16. GS, II, pág. 301 [*Ibid.*, pág. 51].
17. GS,V, págs. 60-77.

gías cósmicas" perdidas.[18] En un lenguaje apocalíptico, Benjamin responde afirmando que la praxis revolucionaria debe asociarse a los poderes de la técnica, cuyo nihilismo contiene en sí las fuerzas de su superación. La técnica está organizando para el hombre "una *physis* en la que el contacto con el cosmos adoptará una forma nueva y diferente" de la que se daba en la antigüedad.[19] La planetarización de la técnica, al deshacer la distinción sujeto-objeto, permitiría revertir la relación de dominio sobre la naturaleza, propia de la época capitalista, en lo que es en su esencia: "Dominio de la relación entre naturaleza y humanidad". Frente a estas conclusiones, los desarrollos de "El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea" implican un cambio de rumbo. Las energías revolucionarias no proceden de la interacción dialéctica de las fuerzas del proletariado y de la técnica, sino de la perspectiva que en el imaginario colectivo, considerado en toda su concreción material, abre la iluminación profana:

> [...] la *physis* que se organiza en la técnica sólo puede ser producida, a través de toda su realidad política y factual, en este ámbito de lo imaginario [*Bildraume*], donde la iluminación profana nos hace sentir como en casa. Sólo cuando cuerpo e imagen se hayan interpenetrado tan hondamente que toda tensión revolucionaria se vuelva enervación del cuerpo colectivo y todas las enervaciones del cuerpo colectivo se vuelvan descarga revolucionaria, se habrá superado la realidad como lo exige el *Manifiesto comunista*.[20]

18. GS, II, pág. 147 [*Dirección única, op. cit.*, pág. 97].
19. GS, IV, pág. 147 [*Ibid.*, pág. 98].
20. GS, II, pág. 310 ["El surrealismo...", *op. cit.*, págs. 61-62].

XIV

Las calles constituyen "la vivienda del colectivo [*das Wohnraum des Kollectivums*]", escribe Benjamin en *Pariser Passagen*.[1] Como el "Hombre de la multitud" de Edgar Allan Poe, "el colectivo es un ser que está siempre en movimiento, siempre agitado, que vive, experimenta, conoce e inventa tanto las cosas entre las fachadas como los individuos al abrigo de sus muros". Mientras duerme, ignora la historia. Los acontecimientos se desarrollan para él de manera mecánica, produciendo a su alrededor una ilusión de progreso, que se presenta irónicamente como el *déjà-vu* de lo nuevo. "La sensación de lo totalmente nuevo, de lo totalmente moderno es, en efecto, una forma de devenir tan onírica como el eterno retorno de lo mismo".[2] La moderna cultura de masas encuentra, en la reificación de los poderes de la técnica, su correspondencia con el mundo simbólico del mito. Los dioses proliferan en la sociedad de consumo, pero sus magias son parciales: ellos mismos resultan tan transitorios como el cambiante momento histórico en el que son generados. Cuando sus formas se disipan en la

1. *GS*, V, pág. 1051 [dq, 1].
2. *GS*, V, pág. 1023 [M°, 14].

conciencia esclarecida, quedan al descubierto las condiciones económicas de las que son expresión:

> • Las condiciones económicas que se imponen a la sociedad no determinan solamente la existencia material y la superestructura ideológica: ellas encuentran también una expresión. El estómago repleto de un hombre que duerme no encuentra su superestructura ideológica en el contenido del sueño. Lo mismo ocurre con las condiciones de vida para el colectivo. Éste las interpreta, las explica; ellas encuentran su *expresión* en el sueño y su *interpretación* en el despertar.[3]

La influencia surrealista – y de un modo más inmediato la impresión dejada por la lectura de *Une vague de rêves*– indujo a Benjamin, tal vez a instancias de ciertos miembros del grupo, a transcribir sus sueños. Éste es el origen de los sueños publicados en 1928 por Ignaz Jesower en su *Buch der Traumes,* algunos de los cuales reaparecen en las obras de Benjamin, sobre todo en *Dirección única* y *Denkbilder* (1931-1933). En uno de estos sueños, que Bischof y Lenk analizan detenidamente, se relata nada menos que una iniciación a la videncia. "Yo veía todo aunque estaba ciego", escribe Benjamin.[4] La ceguera que golpea como una premonición al "vidente" es la marca de su vocación. Alguien –un rival, pero también un ángel con rostro de demonio– quiebra una varilla sobre su cabeza diciendo: "Sé que eres el profeta Daniel". En efecto, Daniel es el "profeta"en el sentido más pleno de la palabra *prophetes,* con la que se tradujo el término *nabi* del hebreo: el "intérprete". Daniel tuvo el

3. *GS,* V, pág. 1023 [M°, 14], *infra.*

4. *GS,* IV, págs. 421-22 ["El vidente", en Benjamín, *Cuadros de un pensamiento*, trad. de Susana Mayer, Buenos Aires, Imago Mundi, págs. 136-137]. Este sueño es parcialmente reproducido en *Passagen-Werk, GS,* V, pág. 516 [L 2, 7]. Ver Bischof y Lenk, *op. cit.*, págs. 180-85.

mismo sueño que Nabucodonosor y Dios, al otorgárselo, le concedió también su interpretación.

En el "Convoluto N" de *Passagen-Werk,* Benjamin asimila el trabajo del historiador a la "interpretación de los sueños" y sugiere que la realidad del siglo XIX "puede ser leída como un texto".[5] ¿Quiere decir que habría imaginado su proyecto como una "clave de sueños", como el libro de los sueños de aquellos que velan? De ser así, nos enfrentaríamos a una dificultad epistemológica. En su crítica del primer *exposé* de "París, capital del siglo XIX", Adorno hizo notar a Benjamin que no sería siempre fácil discernir su teoría del "inconsciente colectivo" de las concepciones mitologizantes de Ludwig Klages y Carl Gustav Jung.[6] Pero la pregunta de fondo parece ser la siguiente: ¿qué es un sueño colectivo? ¿Cuáles son, en efecto, los criterios que permiten distinguir el sueño, en el sentido en que lo entiende Benjamin, de otros conceptos, como los de ideología, utopía, mito, fantasmagoría? ¿Existiría nada más que un solo sujeto colectivo, o las diversas colectividades (las clases sociales, por ejemplo) tendrían sueños que difieren entre sí?[7]

Menninghaus ha mostrado cómo la oposición implícita entre el concepto de mito en Benjamin y en Jung es inconfundible: mientras Jung percibe los mitos como imágenes oníricas colectivas, arquetipos suprahistóricos de una existencia humana absoluta, Benjamin se preocupa por la signatura *histórica*

5. *GS*, V, pág. 580 [N 4, 1] y [N 4, 2]. Ver "La obra de los pasajes (Convoluto N)", *op. cit.*, pág. 126.

6. *GS*, V, pág. 1130 (carta del 2 de agosto de 1935).

7. Ver Bischof y Lenk, *op. cit.*, pág. 183. Sobre la noción de mito en Benjamin y sus diversas configuraciones semánticas, ver Winfried Menninghaus, *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage der Mythos*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1986.

específica del mundo colectivo de imágenes y de cosas.[8] En *Passagen-Werk*, su idea de abrir una perspectiva en la historia de los sueños se dirige polémicamente contra Aragon, cuya *mythologie moderne* es definida en *El campesino de París* como "una ciencia de la vida que pertenece a aquellos que carecen de experiencia".[9] Pero Benjamin se apropia menos de la teoría que de la praxis surrealista de la mitología como arqueología profana de la modernidad. La frontera entre su propia noción de mitología y la del surrealismo está delimitada tanto por la preservación de un sujeto colectivo como por la instrumentalización de las imágenes oníricas: para Benjamin la esfera de los sueños no es un fin en sí mismo sino "un momento teleológico", puesto que todo sueño "espera secretamente el despertar".[10] La mitología surrealista encuentra, de esta manera, su justificación histórico-filosófica como un *organon* que debe ser empleado con argucia:

> La verdadera superación de una época tiene la estructura del despertar en la medida en que está enteramente regida por la argucia. Es con argucia [*mit Lust*] y sólo con ella que nos sustraemos a la esfera del sueño.[11]

El uso de la palabra *argucia*, de claras connotaciones hegelianas, es sin duda intencional. Al concebir inicialmente *Passagen-Werk* como "un encantamiento dialéctico" [*eine dialektische Feerie*], es probable que Benjamin se imaginara el libro

8. Menninghaus, *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage der Mythos*, *op. cit.*, pág. 24.
9. Aragon, *Le paysan de Paris*, *op. cit.*, pág. 15 [*El campesino…*, *op. cit.*, pág. 12]. Ver Bürger, *op. cit.*, págs. 111-118.
10. *GS*, V, pág. 492 [K 1a, 2].
11. *GS*, V, pág. 1058 [h°, 3].

como una versión marxista del cuento de la Bella Durmiente, reservándose no el papel del príncipe que la despierta con un beso, como podría esperarse, sino otro más sorprendente y original. En un prefacio inédito a *El origen del drama barroco alemán*, fechado en julio de 1925, Benjamin se retrata como el cocinero que la arranca brutalmente a la Bella Durmiente de su sueño "al darle un resonante cachetazo al repostero, cuyo eco atravesó el palacio con la fuerza reprimida de muchos años".[12] Que Benjamin haya elegido el término francés *féerie* en lugar de *Märchen*, como ha precisado Irving Wohlfarth, resulta significativo: sugiere que Benjamin no se proponía *contar* un cuento de hadas siguiendo una forma narrativa, práctica que en su ensayo de 1936, "El narrador", considera precaria para los tiempos modernos, sino *componer* una escena encantada, transformando las imágenes oníricas en imágenes dialécticas a través del montaje de las representaciones históricas.[13]

En "El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea", Benjamin compara este procedimiento con un truco de magia: "La treta que domina este mundo de cosas –es más honesto hablar aquí de treta que de método– consiste en sustituir la mirada histórica sobre el pasado por la mirada política".[14] El propósito de Benjamin será transformar esta argucia

12. *GS*, I, págs. 901-2 (carta a Scholem del 5 de abril de 1925).

13. Citado por Buck-Morss, *op. cit.*, pág. 460, nota 91. La palabra francesa *féerie*, que en alemán puede traducirse como *Feen*, sugiere una escena encantada, el mundo mágico y extravagante de las hadas. Ver Irving Wohlfarth, "Resentment Begins at Home: Nietzsche, Benjamin and the University", en Gary Smith (comp.), *On Walter Benjamin. Critical Essays and Recollections*, págs. 224-59. Sobre la posición de Benjamin frente a la narración, ver "Der Erzähler" [1936], *GS*, II, pág. 458 ["El narrador", en Walter Benjamin, *Sobre el programa de la filosofía futura*, trad. de Roberto J. Vernengo, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986].

14. *GS*, II, pág. 300.

en "método dialéctico". Mientras la mitología surrealista pone las cosas a cierta distancia, las transporta a la esfera de los sueños, dejándolas allí, Benjamin ilumina la esfera de los sueños –la colectiva *Bildphantasie*, como precisa Menninghaus–[15] para conducirlas hasta el umbral del despertar. Identificando este momento con el "ahora de la cognoscibilidad" [*Jetzt der Erkennbarkeit*] en el que las cosas muestran su verdadero rostro surrealista",[16] el arte del montaje estará al servicio del historiador que en adelante ya no buscará interpretar, sino "tan sólo mostrar", "disolver la 'mitología' en el espacio de la historia".[17] Probablemente ningún otro texto de Benjamin explique mejor el alcance de este "giro copernicano" en la concepción de la historia que el siguiente fragmento de *Passagen-Werk*:

> La política tiene en adelante primacía sobre la historia. Los hechos devienen algo que tan sólo acaba de sucedernos hace un momento y establecerlos es lo propio del recuerdo. En efecto, el despertar es el paradigma del recuerdo: el caso en el que logramos recordar lo más próximo, lo más banal, lo más manifiesto.[18]

15. Menninghaus, *op. cit.*, pág. 303.

16. *GS*, V, pág. 579 [N 3a, 3]. Ver "La obra de los pasajes (Convoluto N)", *op. cit.*, pág. 125.

17. *GS*, V, pág. 571 [N 1, 7], 574 [N 1a, 7] y [N 1a 8]. Ver "La obra de los pasajes (Convoluto N)", *op. cit.*, págs. 113 y 117.

18. *GS*, V, págs. 490-91 [K 1, 2].

WALTER BENJAMIN

ONIROKITSCH [GLOSA SOBRE EL SURREALISMO]*

Ya no se sueña con la flor azul. Quien hoy despierte como Enrique de Ofterdingen debe haberse quedado dormido. La historia del sueño aún está por escribirse, y abrir una perspectiva en ella significaría asestar un golpe decisivo a la superstición de su encadenamiento a la naturaleza mediante la iluminación histórica. El soñar participa de la historia. La estadística de los sueños penetrará, más allá de la amenidad del paisaje anecdótico, en la aridez de un campo de batalla. Los sueños han ordenado guerra y la guerra ha dispuesto, desde tiempos primitivos, lo justo y lo injusto, e incluso las fronteras mismas del sueño.

El sueño ya no abre una azul lejanía. Se ha vuelto gris. La gris capa de polvo sobre las cosas es su mejor componente. Los sueños son ahora un camino directo a la banalidad. De una vez para siempre, la técnica revoca la imagen externa de las cosas, como billetes de banco que han perdido vigencia. Ahora la mano se aferra a esta imagen una vez más en el sueño y acaricia sus contornos familiares a modo de despedida. Toma los objetos por el lugar más común. Que no es siempre el más adecuado: los niños no estrechan un vaso, meten la mano adentro. ¿Y

* Traducción de Ricardo Ibarlucía.

qué lado ofrece la cosa al sueño? ¿Cuál es el lugar más común? Es el lado desteñido por el hábito y adornado baratamente de frases hechas. El lado que la cosa ofrece al sueño es el kitsch.

Con estrépito caen al suelo las imágenes fantásticas de las cosas como páginas de un libro de estampas *leporello*[1] titulado "El sueño". Al pie de cada página se encuentran las sentencias: "Ma plus belle maîtresse c'est la paresse", "Une médaille vernie pour le plus grand ennui", "Dans le corridor il y a quelqu'un qui me veut à la mort".[2] Los surrealistas han escrito estos versos y sus artistas amigos han ilustrado el libro de estampas. *Répétitions* ha llamado Paul Éluard a uno sobre cuya portada Max Ernst ha dibujado cuatro niños. Éstos dan la espalda al lector, al profesor y a la cátedra, y miran sobre una balaustrada hacia afuera, donde en el aire hay un globo. Con su punta se mece sobre la baranda un lápiz gigantesco. La repetición de la experiencia infantil da que pensar: cuando éramos chicos, no existía la angustiante protesta contra el mundo de nuestros padres. Cuando niños en eso nos mostrábamos superiores. Con lo banal, al abrazarlo, abrazábamos lo bueno, que se halla, mira, tan cerca.[3]

Pues la sentimentalidad que nuestros padres a veces destilan es precisamente buena para forjar la imagen más objetiva de nuestra manera de sentir. Lo difuso de sus palabras se contrae para nosotros de manera amarga como la hiel en una crispada

1. Leporello: la disposición, en forma de acordeón, de un libro de estampas.

2. "Mi amante de gran belleza es la pereza". "Una medalla de porcelana para la mayor desgana". "Alguien en el corredor me desea la muerte con rencor".

3. Variante del proverbio: *Warum in die ferne schwifen, sieh, das Gutte liegts so nah?* [¿Para qué perdernos en la lejanía, cuando lo bueno, mira, está tan cerca?].

figura enigmática; el ornamento de la conversación llega a estar lleno de íntimos entrelazamientos. Allí hay empatía de las almas, amor, kitsch. "El surrealismo se ha dedicado a restablecer el diálogo en su verdad esencial. Los interlocutores son liberados de la obligación de la cortesía. Quien habla no va a deducir una tesis. En cuanto a la respuesta, ella no repara por principio en el amor propio del que ha hablado. Las palabras y las imágenes no sirven al espíritu del que escucha más que como un trampolín." Bella noción del manifiesto surrealista de Breton. Plasma la fórmula del malentendido dialógico, es decir de lo que está vivo en el diálogo. Pues "malentendido" se llama el ritmo con el cual la única verdadera realidad se abre paso en la conversación. Cuanto más verdaderamente sabe hablar un hombre, tanto más felizmente se lo malentiende.

En *Vague de rêves* cuenta Louis Aragon cómo se propagó en París la manía de soñar. Los jóvenes creían haber descubierto el secreto de la poesía, cuando en realidad no hacían otra cosa que abolirla, a la par que las fuerzas más intensas de la época. Saint-Pol Roux colocaba antes de irse a dormir por la mañana temprano un cartel en su puerta: "Le poéte travaille".[4] Todo esto para penetrar en el corazón de las cosas obsoletas. Un oculto Guillermo Tell surgiendo de las entrañas del bosque para poder descifrar los contornos de la banalidad como una imagen anamórfica, o para responder a la pregunta: "¿Dónde está la doncella?". La anamorfosis como esquematismo del trabajo onírico fue descubierta hace tiempo por el psicoanálisis. Los surrealistas con seguridad están menos sobre la huella del alma que sobre la de las cosas. En el matorral de la prehistoria buscan el árbol totémico de los objetos. La suprema mueca de este árbol totémico, la última de todas, es el kitsch. Éste es la

4. "El poeta trabaja".

última máscara de banalidad con que nos recubrimos en el sueño y en la conversación para absorber la energía del extinguido mundo de las cosas.

Lo que llamábamos arte sólo comienza a dos metros del cuerpo. Pero ahora, en el kitsch, el mundo de las cosas vuelve a acercarse al hombre; se deja agarrar en un puño y conforma al fin en su interior su propia figura. El hombre nuevo tiene en sí la completa quintaesencia de las viejas formas, y lo que se configura en la confrontación con el ambiente de la segunda mitad del siglo XIX, este artista tanto de los sueños como de la palabra y la imagen, es un ser que podría llamarse “hombre amoblado”.

TRAUMKITSCH [GLOSSE ZUM SÜRREALISMUS]

Es träumt sich nicht mehr recht von der blauen Blume. Wer heut als Heinrich von Ofterdingen erwacht, muß verschlafen haben. Die Geschichte des Traumes bleibt noch zu schreiben, und Einsicht in sie eröffnen, hieße, den Aberglauben der Naturbefangenheit durch die historische Erleuchtung entscheidend schlagen. Das Träumen hat an der Geschichte teil. Die Traumstatistik würde jenseits der Lieblichkeit der anekdotischen Landschaft in die Dürre eines Schlachtfeldes vorstoßen. Träume haben Kriege befohlen und Kriege vor Urzeiten Recht und Unrecht, ja Grenzen der Träume gesetzt.

Der Traum eröffnet nicht mehr eine blaue Ferne. Er ist grau geworden. Die graue Staubschicht auf den Dingen ist sein bestes Teil. Die Träume sind nun Richtweg ins Banale. Auf Nimmerwiedersehen kassiert die Technik das Außenbild der Dinge wie Banknoten, die ihre Gültigkeit verlieren sollen. Jetzt greift die Hand es noch einmal im Traum und tastet vertraute Konturen zum Abschied ab. Sie faßt die Gegenstände an der abgegriffensten Stelle. Das ist nicht immer die schicklichste: Kinder umfassen ein Glas nicht, sie greifen hinein. Und welche Seite kehrt das Ding den Träumen zu? Welches ist diese abgegriffenste Stelle? Es ist die Seite, welche von Gewöhnung abgescheuert und mit billigen Sinnsprüchen gar-

niert ist. Die Seite, die das Ding dem Traume zukehrt, ist der Kitsch.

Klatschend fallen die Phantasiebilder der Dinge als Blätter eines Leporello-Bilderbuchs »Der Traum« zu Boden. Sinnsprüche stehen unter jedem Blatt. »Ma plus belle maîtresse c'est la paresse« und »Une médaille vernie pour le plus grand ennui« und »Dans le corridor il y a quelqu'un qui me veut à la mort«. Die Sürrealisten haben solche Verse verfaßt, und befreundete Künstler haben das Bilderbuch nachgezeichnet. *Répétitions* nennt Paul Eluard eines, auf dessen Titelbild Max Ernst vier kleine Jungen gezeichnet hat. Sie wenden dem Leser, dem Lehrer und dem Katheder den Rücken und blicken über eine Balustrade hinaus, wo in der Luft ein Ballon steht. Mit seiner Spitze wiegt auf der Brüstung sich ein riesiger Bleistift. Die Repetition der kindlichen Erfahrung gibt zu bedenken: Als wir klein waren, gab es noch den beklemmenden Protest gegen die Welt unserer Eltern nicht. Als Kinder mitten in ihr zeigten wir uns überlegen. Mit dem Banalen, wenn wir es ergreifen, ergreifen wir das Gute, das, sieh, so nah liegt.

Denn die Sentimentalität unserer Eltern, vielfach destilliert, ist gerade gut, das sachlichste Bild unseres Fühlens zu stellen. Die Weitschweifigkeit ihrer Rede zieht gallebitter uns sich zum krausen Rätselbild zusammen; das Ornament des Gesprächs ward innerlichster Verschlingungen voll. Darinnen ist seelische Zuneigung, Liebe, der Kitsch. »Der Surrealismus ist berufen, in seiner essentiellen Wahrheit den Dialog wiederherzustellen. Die Partner sind vom Zwang des Höflichseins entbunden. Wer spricht, wird keine Thesen deduzieren. Die Antwort aber schiert aus Grundsatz sich nicht um die Eigenliebe dessen, der sprach. Denn Wort und Bilder gelten dem Geist des Hörers nur als Sprungbrett. «Schöne Erkenntnisse aus Bretons sürrealistische Manifest. Sie bilden die Formel des dialogischen Mißverständnisses, will sagen, des Lebendigen im Dialog. Denn »Mi-

ßverständnis« heißt die Rhythmik, mit welcher die allein wahre Wirklichkeit sich ins Gespräch drängt. Je wirklicher ein Mensch zu reden weiß, desto geglückter mißversteht man ihn.

In *Vague de rêves* berichtet Louis Aragon, wie die Manie zu träumen in Paris um sich griff. Die jungen Leute glaubten, ein Geheimnis der Dichtung gefunden zu haben – in Wahrheit stellten sie das Dichten ab, wie alle intensivsten Kräfte dieser Zeit. Saint-Pol-Roux befestigt vor dem Schlafengehen am frühen Morgen ein Schild an seiner Türe: »Le poète travaille.« – Dies alles, um ins Herz der abgeschafften Dinge vorzustoßen. Um die Konturen des Banalen als Vexierbild zu entziffern, aus den waldigen Eingeweiden einen versteckten »Wilhelm Tell« aufzustören, oder auf die Fragen »Wo ist die Braut?« erwidern zu können. Vexierbilder als Schematismen der Traumarbeit hat längst die Psychoanalyse aufgedeckt. Die Sürrealisten sind mit solcher Gewißheit der Seele weniger als den Dingen auf der Spur. Den Totembaum der Gegenstände suchen sie im Dickicht der Urgeschichte auf. Die oberste, die allerletzte Fratze dieses Totembaumes ist der Kitsch. Er ist die letzte Maske des Banalen, mit der wir uns im Traum und im Gespräch bekleiden, um die Kraft der ausgestorbenen Dingwelt in uns zu nehmen.

Was wir Kunst nannten, beginnt erst zwei Meter vom Körper entfernt. Nun aber rückt im Kitsch die Dingwelt auf den Menschen zu; sie ergibt sich seinem tastenden Griff und bildet schließlich in seinem Innern ihre Figuren. Der neue Mensch hat alle Quintessenz der alten Formen in sich, und was in der Auseinandersetzung mit einer Umwelt aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sich bildet, in Träumen wie in Satz und Bild gewisser Künstler, ist ein Wesen, das der »möblierte Mensch« zu nennen wäre.

BIBLIOGRAFÍA

I. Obras de Benjamin

Briefe: edición e introducción de Thedor W. Adorno y Gershom Scholem, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1966.

Briefe an Siegfried Kracauer. edición de Rolf Tiedemann y H. Lonitz. Marbach am Neckar, Th. W. Adorno Archiv, 1987.

Briefwechesel 1933-1940: edición de Gershom Scholem, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1980

Gesammelte Schriften: edición de Rolf Tiedeman y Hermann Schweppenhäuser, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1972-1989.

———: volumen I, *Abhandlungen*, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, 1974.

———: volumen II, *Essays, Vorträge*, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, 1977.

———: volumen III, *Kritiken und Rezensionen*, edición de Hella Tiedemann-Barthels, 1972.

———: volumen IV, *Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen*, edición de Tillman Rexroth, 1972.

———: volumen V, *Das Passagen-Werk*, edición de Rolf Tiedemann, 1982.

———: volumen VI, *Fragmente vermischten Inhalts, Autobiographische Schriften*, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, 1985.

———: volumen VII, *Nachträge*, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, asistidos por Christoph Gödde, Henri Lonitz y Gary Smith, 1989.

II. Traducciones al español de las obras de Benjamin

Angelus Novus: traducción de H. A. Murena, *Ensayos escogidos,* Buenos Aires, Sur, 1967; Barcelona, EDHASA, 1971.

Berlín demónico: traducción de Roberto Blatt, Barcelona, Icaria, 1988.

Correspondencia Walter Benjamin-Gershom Scholem (1933-1940): edición de Gershom Scholem, traducción de Rafael Lupiani, Madrid, Taurus, 1987.

Cuadros de un pensamiento: selección, cronología y posfacio de Adriana Mancini, traducción de Susana Mayer con la colaboración de A. Mancini, Buenos Aires, Imago Mundi, 1992.

Diario de Moscú: prólogo y traducción de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1989.

Dirección única: traducción de Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar, Madrid, Alfaguara, 1987.

Discursos interrumpidos. Filosofía del arte y de la historia: prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973; Barcelona, Planeta-Agostini, 1994.

Dos ensayos sobre Goethe: traducción de Graciela Calderón y Griselda Mársico, Barcelona, Gedisa, 1996.

El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán: traducción y prólogo de J. F. Yvars y Vicente Jarque, Barcelona, Península, 1988.

El origen del drama barroco alemán: traducción de José Muñoz Millanes, Barcelona, Taurus, 1990.

Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes: estudio preliminar de Julio Schiavoni, tradución de Juan J. Thomas y Luciana Daelli, Buenos Aires, Nueva Visión, 1989.

Iluminaciones I: Imaginación y sociedad: prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus [1972], 1993.

Iluminaciones II: Charles Baudelaire: Poesía y capitalismo, prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus [1972], 1992.

Iluminaciones III: Tentativas sobre Brecht: prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus [1975], 1990.

Iluminaciones IV: Para una crítica de la violencia y otros ensayos: traducción de Roberto Blatt, Madrid, Taurus, 1991.

Infancia en Berlín hacia 1900: traducción de Juan J. del Solar, Barcelona, Alfaguara, 1986.

Haschisch: prólogo y traducción de Jesús Aguirre, Madrid, Alfaguara, 1984.

Historias y relatos: traducción de Gonzalo Hernández Ortega, Barcelona, Península, 1991.

La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia: tradución, introducción y notas de Pablo Oyarzún Robles, Santiago de Chile, ARCIS-LOM, 1997. ["Sobre el concepto de historia", "Apuntes sobre el concepto de historia", "La Obra de los Pasajes (Convoluto N)", "Fragmentos sobre teoría del conocimiento y teoría del progreso", "Fragmento teológico-político").]

La metafísica de la juventud: traducción de Luis Martínez de Velasco, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1993.

Para una crítica de la violencia: selección y traducción de Marco Aurelio Sandoval, México, Premia [1977], 1982.

Personajes alemanes: traducción de Luis Martínez de Velasco, introducción de José María Valverde, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós-ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1995.

Sobre el programa de la filosofía futura: traducción de Roberto J. Vernengo, Caracas, Monte Ávila, 1970. Barcelona, Planeta-Agostini, 1986.

III. Literatura francesa y fuentes surrealistas

Aragon, Louis: *Anicete, ou le Panorama* [1921-1949], París, Gallimard, 1972. En español: *Aniceto o el panorama*, traducción de Noëlle Boër y María Victoria Cirlot, Barcelona, Bruguera, 1978.

———: *Une vague de rêves* [1924], París, Seghers, 1990.

———: *Le Paysan de Paris* [1926], París, Gallimard, 1993. En español: *El campesino de París*, traducción de Noëlle Boer y María Victoria Cirlot, Barcelona, Bruguera, 1979.

———: *Traite du style* [1928], París, L'Imaginaire, 1983.

Baudelaire, Charles: *Œvres complètes*, París, Bibliothèque de la Pléiade, 1951.

Breton, André, *Clair de terre* [1923], precedido de *Mont de Piété* [1919] y seguido de *Le Revolver à cheveux blanc* [1932] y de *L'Air de l'eau* [1934], París, Gallimard, 1994.

———: *Introduction au Discours sur le peu de réalité* [1927], París, Gallimard, 1982.

———: *Manifestes du surréalisme* [1924-1930-1942], seguidos de *Du surréalisme en ses œvres vives* [1953], París, Gallimard, 1985. En español: *Los manifiestos del surrealismo*, traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini, Buenos Aires, Nueva Visión, 1965.

———: *Les Pas perdus* [1924-1969], París, L'Imaginaire, 1990.

———: *Nadja* [1928], edición revisada por el autor [1964], París, Gallimard, 1987.

———: *Les Vases communicants* [1932-1955], París, Gallimard, 1985. En español: *Los vasos comunicantes*, traducción de Agustí Bartra, México, Joaquín Mortíz, 1965.
———: *L'Amour fou* [1937], París, Gallimard, 1992.
———: *Anthologie de l'humour noir* [1939], París, Pauvert-Livre de Poche, 1966. En español: *Antología del humor negro*, traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1991.
———: *Entretiens* [1952], París, Gallimard, 1973.
———: *La clé des champs* [1953], París, Pauvert-Livre de Poche, 1979.
Breton, André-Éluard, Paul, *Dictionnaire abregé du surréalisme* [1938], París, José Corti, 1991.
Breton, André-Soupault, Philippe, *Les Champs magnétiques* [1919], seguido de *S'il vous plaît* y de *Vous m'oublierez* [1920], París, Gallimard, 1992.
Éluard, Paul, *Œuvres complètes*, París, Bibliothèque de la Pléiade, 1968.
———: *Capitale de la douleur* [1926], París, Gallimard, 1973. En español: *Capital del dolor*, traducción de Eduardo Bustos, Madrid, Visor, 1973.
Naville, Pierre: *Le Révolution et les intellectuels* [1926], París, Gallimard, 1975.
Nerval, Gérard: *Les filles du feu*, París, Le Livre de Poche, 1980.
Rimbaud, Arthur: *Œuvres complètes*, París, Bigliothèque de la Pléiade, 1972.
Tzara, Tristan: *Septs manifestes dada*, París, Jean Budry, 1924.
Valéry, Paul: *Œvres II*, París, Bibliothèque de la Pléiade, 1960.

IV. Otras obras consultadas

AA.VV: *Über Walter Benjamin*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1968 [Th. W. Adorno, E. Bloch, H. H. Holz, E. Fischer M. Rychner, G. Scholem, J. Selz].
———: *Walter Benjamin: tempo, storia, linguaggio*, Roma, Editori Riunti, 1983 [G. Agamben, R. Bodei, G. Carchia, F. Desideri, B. Linder, F. Masini, A. Prete, L. Rampello, F. Rella, J. -M. Rey, G. Schiavoni, H. Schweppenhauser, I. Wohlfarth].
———: "Sete perguntas a Walter Benjamin". En *Revista USP*, nº 15, San Pablo, septiembre-octubre-noviembre 1992, págs. 6-124 [M. Bense, W. Bolle, N. Brissac Peixoto, H. de Campos, M. de la Fontaine, J.-M. Gagnebin, K. Garber, S. P. Rouanet, B. Witte].
———: *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Buenos Aires, Alianza Editorial-Goethe-Ins-

titut, 1993 [N. Casullo, K.Barck, L. Block de Behar, W. Bolle, I. Chiampi, R. Forster, L. Fragasso, Jösef Furnkäs, J.-M. Gagnebin, G.W. Gaviña, H. González, R. Ibarlucía, R. Jaramillo Vélez, W. Menninghaus, L. Morales, J. Panesi, C. Pereda, G. Pressler, J. Sazbón, H. Schmucler].

Adorno, Theodor W.: "Rückblickend auf den Surrealismus". En Adorno, *Noten zur Literatur I*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1963. págs. 153-160. *Gesammelte Schriften XI*. Edición de Rolf Tiedemann, Francfort del Meno, Suhrkamp, págs. 101-105. En español: "Retrospectiva sobre el surrealismo". En *Notas de literatura I*. Traducción de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, págs. 109-113.

———: *Ästhetische Theorie*. En Adorno, *Gesammelte Schriften VII*. Edición de Gretel Adorno y Rolf Tiedemann, Francfort del Meno, Suhrkamp [1970], 1981. En español: *Teoría estética*. Traducción de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez, Madrid, Taurus, 1971. Buenos Aires, Hyspamérica, 1984.

———: *Über Walter Benjamin*, edición de Rolf Tiedemann, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1970. En español: *Sobre Walter Benjamin*, traducción de Carlos Fortea, Madrid, Cátedra, 1995.

Alexandrian, Sarane: *Le Surréalisme et le rêve*, París, Gallimard, 1974.

———: "Le rêve daus le surréalisme", en *Nouvelle Revue de Psychoanalyse*, nº 5, primavera de 1972.

Alquié, Ferdinand: "Le surréalisme et la psychanalyse", en *La Table Ronde*, nº 108, diciembre de 1956, págs. 145-149.

Arendt, Hannah: "Introduction. Walter Benjamin, 1892-1940", en Walter Benjamin, *Illuminations*, traducción de Harry Zohn, Nueva York, Harcourt, Brace & World, 1968, págs. 1-55. Incluido en Arendt, *Men in Dark Times*, Nueva York, Schocken, 1968, págs. 65-156.

Béguin, Albert: *L'âme romantique et le rêve: Essai sur le Romantisme allemand et la Poésie franáaise* [1930], París, José Corti, 1980. En español: *El alma romántica y el sueño: Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, traducción de Mario Monteforte Toledo, revisada por Antonio y Margit Alatorre, México-Buenos Aires-Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1981.

Benjamin, Andrew; Osborne, Peter (comps.): *Walter Benjamin's Philosophy. Destruction and Experience*, Nueva York-Londres, Routledge, 1994 [H. Caygill, A. Garcıa Dütman, P. Osborne, W. Hamacher, J. Kraniauskas, I. Wohlfarth, R. Gasché, G. Koch, A. Benjamin, R. Comay].

Bloch, Ernst, "Revueform in der Philosophie" y "Hieroglyphen des XIX. Jahrhunders", en Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1962, págs. 368-371.

———: "Hieroglyphen des XIX. Jahrhunders", en Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, págs. 381-386.

Blumenberg, Hans: "Sokrates und das 'objet ambigu'-Paul Valérys Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes", en *Epilemeia, Helmut Kuhn zum 65. Gebursttag*, edición de F. Wiedmann, Munich, 1964, págs. 285-323.

Bolz, Norbert; Faber, Richard (comps.): *Walter Benjamin: Profane Erleuchtung und Rettende Kritik*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1982 [G. Ahrens, N. Bolz, J. Ebach, R. Faber, A. Hillach, J. Hörich, U. Rüffer, R. Thiessen].

———: *Antike und Moderne: Zu Walters Benjamins "Passagen"*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1986 [N. Bolz, J. Ebach, R. Faber, K. Garber, A. Hillach, A. Kramer, M. Löwy, I. Rüffer, C. Schulte, U. Steiner, J. Taubes, M. Voigts, I. Wohlfarth].

Bolz, Norbert; Witte, Bernd (comps.): *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des XIX. Jahrhunderts*, Munich, Wilhelm Fink, 1984 [N. Bolz, S. Buck-Morss, P. Ivernel, H.D. Kiisteiner, B. Linder, B. Witte, I. Wohlfarth].

Broch, Hermann, *Dichten und Erkennen*, edición de Hannah Arendt, Zurich, Rhein Verlag, 1955. En español: *Poesía e investigación*, traducción de Ramón Ibero, Barcelona, Barral, 1974.

———: *Geist und Zeitgeist. Essays zur Kultur der Moderne*, edición de Paul Michael Lützeler, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1997.

Buci-Glucksmann, Christine: *La raison baroque: De Baudelaire à Benjamin*, París, Éditions Galilée, 1984.

Buck-Morss, Susan: *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, The MIT Press, 1991. En español: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el Proyecto de los Pasajes.* Traducción de Nora Rebocnikof, Madrid, Visor, 1995.

Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Francfort del Meno, Suhrkamp, [1974] 1993, págs. 27-34.

———: *Der französische Surrealismus*, edición ampliada y corregida por el autor, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1996.

Cohen, Margaret: *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, Berkeley-California-Londres, University of California Press, 1993.

De Michellis, Mario: *Las vanguardias estéticas del siglo XX*, Córdoba, EUDECOR, 1968.

Dupouy, Christine: "Passages-Aragon-Benjamin", en *Pleine Marge*, diciembre de 1991.

Fürnkäs, Josef: *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin: Weimarer Eibahnstraße und Pariser Passagen*, Sttutgart, J. B. Metzler, 1988.

Forster, Ricardo: *Benjamin y Adorno: El ensayo como forma*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.

Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung* [1900], en Freud *Gesammelte Werke II-III*, edición de Anna Freud, Francfort del Meno, Suhrkamp, S. Fischer [1947], 4° reimp., 1972. En español: *La interpretación de los sueños*, en *Obras completas IV-V.* Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, traducción de José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1976.

———: *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* [1901], *Gesammelte Werke IV.* En español: *Psicopatología de la vida cotidiana*, en *Obras completas VI, op. cit.*

———: "Das Unheimliche" [1919], en Freud, *Gesammelte Werke XII*, págs. 229-268. En español: "Lo ominoso", en *Obras completas XVII, op. cit.*, págs. 215-252.

Habermas, Jürgen: "Bewußtmachende oder rettende Kritk?", en *Philosophisch-politische Profile*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1971. En español: "¿Crítica conscienciadora o crítica salvadora?" [1972], en *Perfiles filosófico-político*, traducción de Manuel Jiménez Redondo, Madrid, Taurus, 1975.

———: *Die philosophische Diskurs der Moderne*, Francfort del Meno: Suhrkamp, 1985. En español: *El discurso filosófico de la modernidad*, traducción de Manuel Jiménez Redondo, Madrid-Buenos Aires, Taurus, 1989, págs. 27-39.

Jameson, Frederic: "Walter Benjamin, or Nostalgia", en Jamenson, *Marxism and Form: Twentieh-Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1971, págs. 60-83.

Jauss, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Francfort del Meno: Suhrkamp, 1982. En español: *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, traducción de Jaime Siles y Ela María Fernández-Palacios, Madrid, Taurus, 1992.

———: "Le rêve daus le surrálisme", en *Nouvelle Revue de Psychoanalyse*, n° 5, primavera de 1972.

"Literarische Tradition und gegenwärtges Bewußtsein der Modernität. En *Literaturgeschichte als Provokation*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1970, págs. 57-66.

———: "Huella y aura: observaciones sobre *La Obra de los Pasajes* de Walter Benjamin", en Jauss, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética.* Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor, 1995, págs. 161-182.

Jennings, Michael: *Dialectical Images: Walter Benjamin's Theory of Literay Criticism,* Ithaca, Cornell University Press, 1987.
Kracauer, Siegfried: "Zu den Schriften Walter Benjamins" [1928], en Kracauer, *Das Ornament der Masse: Essays*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1963 [*The Mass Ornament: Weimar Essays*, introducción, traducción y notas de Thomas Y. Levin, Cambridge, MA-Londres, Harvard Universiy Press, 1995, págs. 225-258].
Lacan, Jean-Jacques: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire XI*, París, Éditions du Seuil, 1973, págs. 75-84. En español: *El Seminario, Libro XI, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1986.
Marcuse, Herbert: *Triebstruktur und Gessellchaft. Ein philosohischer Beitrag zu Sigmund Freud*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1965.
McCole, John: *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*, Itaca-Londres, Cornell University Press, 1993.
Mehlmann, Jeffrey: *Walter Benjamin for Children. An Essay on His Radio Years*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1995.
Menninghaus, Winfried: *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie,* Francfort del Meno, Suhrkamp, 1980.
———: *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passaje der Mythos*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1986.
Picon, Gaetan: *Journal du Surréalisme (1919-1939)*, Ginebra, Skira, 1981. En español: *Diario del surrealismo (1919-1939)*, traducción de Francisco A. Pastor Llorián, Ginebra, Skira-Destino, 1981.
Pontalis, J-.B.: "Les Vases non communicants", en *La Nouvelle Revue Franáaise*, nº 302, marzo de 1978, págs. 26-45.
Rella, F.: "Del silencio a las palabras", en Franco Rella, *El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempos de crisis*, traducción de Andrea Fuentes Marcel, Barcelona, Paidós, 1992, págs. 147-206.
Rochlitz, Rainer: *Le désencantement de l'art: la philosophie de Walter Benjamin*, Parıs, Gallimard, 1992.
Sanouiellet, Michel: *Dada à Paris*, París, Jean-Jacques Pauvert, 1965.
Scholem, Gershom: *Walter Benjamin. Die Geschichte einer Freundschaft.* Francfort del Meno, Suhrkamp, 1975. En español: *Historia de una amistad*, traducción de J. F. Yvars y Vicente Jarque, Barcelona, Península, 1987.
Smith, Gary (comp.): *Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History*, Chicago-Londres: University of Chicago Press, 1989 [T. Adorno, L. Lowenthal, S. Moses, S. Radnoti, R. Sieburth, G. Smith, J. Snyder, R. Tiedemann, J. Todd, R. Wolin].

——— (comp.): *On Walter Benjamin. Critical Essays and Recollections,* Cambridge, MA-Londres, The MIT Press, 1991 [T. Adorno, E. Bloch, J. Habermas, H.R. Jauss, P. Klossowski, H. Mayer, P. Missac, W. Menninghaus, C. Rosen, H. Sahl, J. Selz, R. Tiedemann, P. Szondi].

Sontag, Susan: "The Last Intellectual" [1978], en Susan Sontag, *Under the Sign of Saturn,* Nueva York, Farrar, Straus, Giroux, 1980, págs. 107-134. En español: "El ultimo intelectual", traducción de Tomás Segovia, en *Vuelta (Sudamericana)* nº 1, agosto de 1986.

Starobinski, Jean: "Freud, Breton, Myers", en Starobinski, *La Relation critique,* Paris, Gallimard, 1970, págs. 320-341.

Szondi, Peter: "Hoffnung im Vergangenen-Walter Benjamin und sie Suchen nach verloren Zeit [1967]. En inglés: "Hope in the Past: On Walter Benjamin", en *Critical Inquiry,* nº 4, primavera de 1978, págs. 491-506.

"Walter Benjamins Städtebilder". Posfacio a Benjamin, *Städtebilder,* Francfort, Suhrkamp, 1963, págs. 79-99. En español: "Los cuadros de ciudades de Walter Benjamin, en Szondi, *Lo bello es lo sentimental,* traducción de Héctor Murena, Sur, 1974, págs. 119-133.

Tiedemann, Rolf: *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins,* Francfort del Meno, Suhrkamp, 1983.

Wismann, Heinz (comp.): *Walter Benjamin et Paris.* París, Cerf, 1986 [M. Abensour, G. Agamben, E. Bavcar, A. Betz, R. Bischof, R. Bodei, N. Bolz, C. Buci-Glucksmann, S. Buck-Morss, G. Carchia, F. Desideri, H. Engelhardt, M. Espagne, W. Fietkau, M. de Gandillac, K. Garber, K. R. Greffrath, A. Hillach, J. Hörisch, C. Imbert, Ph. Ivernel, R.-P. Janz, C. Kambas, B. Kleiner, J. Leenhardt, H-T. Lehmann, E. Lenk, B. Linder, M. Löwy, W. Menninghaus, H. Meschonnic, P. Missac, S. Moses, A. Münster, D. Oehler, M. Pezzella, H. Pfotenhauer, S. Radnoti, M. Sagnol, G. Schiavoni, M. Stoessel, H. Tiedemann-Bartels, Z. Tordai, W. Van Reijen, M. Werner, B. Witte, I. Wohlfarth, R. Wolin].

Witte, Bernd: *Walter Benjamin, una biografía,* traducción de Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1990.

———: "Benjamin and Luckács. Historical Notes on the Relationship between Their Political and Aesthetic Theories". En *New German Critic,* nº 5, primavera de 1975, págs. 3-26.

Wolin, Richard: *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption,* con una nueva introducción del autor, New York, Columbia University Press, 1994.

Onirokitsch, glosa sobre el surrealismo es un breve y luminoso texto de Walter Benjamin. Escrito en 1925 y hasta ahora inédito en español, prefigura las sofisticadas elaboraciones de *Passagen-Werk* (Libro de los pasajes), el proyecto más importante de Benjamin en sus años de madurez. Con claridad y rigor infrecuentes, *Ricardo Ibarlucía* analiza y reubica ese trabajo en el contexto de la obra del gran filósofo alemán. A la vez, revisa las relaciones del surrealismo con el psicoanálisis y la literatura psicológica de esos años, repasa las críticas de Benjamin al clásico *El alma y el sueño* de Albert Béguin y discute el estatuto de los objetos surrealistas desde la perspectiva de la teoría estética de Paul Valéry, frecuentada por Benjamin.

El resultado de esta minuciosa lectura es múltiple y movilizador. Por un lado, arroja nueva luz sobre los núcleos centrales del pensamiento de Benjamin: su filosofía de la historia, sus ideas de la modernidad, su personal asimilación del materialismo histórico, sus peculiares ideas sobre la infancia y los mitos. Por otra parte, precisa admirablemente los lúcidos diagnósticos de Benjamin sobre el surrealismo al tiempo que examina las verdaderas fuentes en que abrevó Breton para formular su propia teoría de los sueños.

Esta edición se completa con el texto original de Benjamin en alemán y la versión en español del propio *Ibarlucía*.

Ricardo Ibarlucía (Buenos Aires, 1961) es licenciado en Filosofía y trabaja como docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y en la de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata. Es investigador asociado del Centro de Investigaciones Filosóficas e integra el consejo de dirección del *Diario de Poesía*. Artículos suyos aparecieron en revistas especializadas de la Argentina y el extranjero. Participó del volumen colectivo *Sobre Walter Benjamin* publicado por el Goethe Institut de Buenos Aires y Alianza Editorial.

ISBN 987-500-023-X
9 789875 000230

BORDES MANANTIAL